# ALPHONSE LEGROS

Prix : 2 francs

*Ce catalogue contient une lithographie originale*

*et inédite de* Alphonse Legros.

MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG

**Expositions périodiques d'Estampes**

QUATRIÈME EXPOSITION (JUIN 1900)

# CATALOGUE

DES ŒUVRES EXPOSÉES

de

# ALPHONSE LEGROS

Par Léonce BÉNÉDITE

Conservateur du Musée National du Luxembourg

PARIS

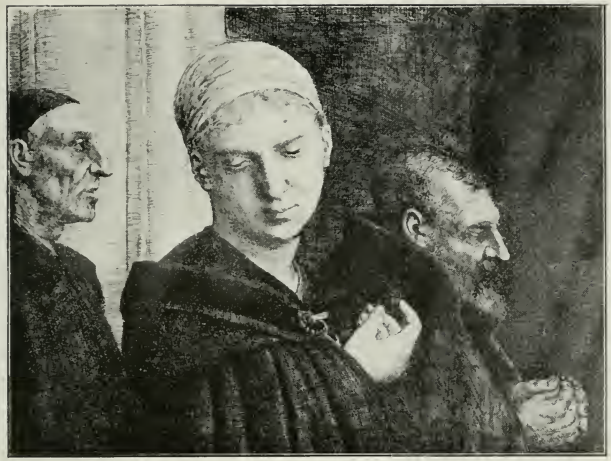
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

MOTTEROZ, DIRECTEUR

5, rue Saint-Benoit, 5

THE GETTY CENTER
LIBRARY

A. L.



# INTRODUCTION

La gravure et la lithographie, qui, depuis le commencement du siècle, occupent une place si importante et si glorieuse dans notre art, avaient toujours, semble-t-il, été sacrifiées dans la représentation de nos collections publiques. Le Luxembourg essayait bien peu à peu de s'ouvrir à des manifestations nouvelles, mais paraissait leur être étroitement fermé jusqu'à ce jour.

On ne pouvait guère, du moins, accuser de cet oubli le mauvais vouloir de l'Administration. Pendant vingt ans, à partir de la date de son affectation aux artistes vivants, le Luxembourg ne vécut que sur le fond de sa galerie de peinture. Du jour où il prit conscience de ses devoirs et où il chercha à se développer avec les apparences d'un véritable musée, au moment où la sculpture est appelée à

prendre sa place en dehors du rôle décoratif auquel elle était presque exclusivement réservée, avant même que l'on se proposât de recueillir quelques dessins autour des deux ou trois aquarelles de Redouté et d'Isabey le père qui formaient le noyau de la collection, la gravure entrait dans les préoccupations de la Conservation, qui faisait tous ses efforts pour lui donner immédiatement la place qu'elle mérite.

En 1849, déjà, Jeanron, directeur des Musées nationaux, soumettait, au nom du Conservateur (1), au « citoyen directeur des Beaux-Arts », Charles Blanc, le projet « d'exposer publiquement l'élite des gravures sérieuses des artistes français depuis une quarantaine d'années ». — « Je compose un état de ce qu'il serait désirable d'y voir figurer, écrivait Charles Blanc au Ministre de l'Intérieur, le 5 octobre 1849, et j'aurai l'honneur de vous le soumettre avant peu en vous indiquant les sources où je me serai renseigné et les conseils qui m'auront guidé. J'aurai aussi l'honneur de vous exposer les moyens très pratiques d'arriver à cet accomplissement. Le fonds de belles épreuves dont le Musée est déjà nanti et la permission que vous avez bien voulu nous promettre d'échanger nos doubles nombreux contre les pièces qui nous manqueraient nous feront toucher presque au but... »

Le Conservateur demandait pour recevoir cette exposition deux salles du palais du Luxembourg, « l'une actuellement libre, contiguë à la salle qui fait suite à la grande galerie donnant sur un escalier d'honneur, et l'autre à l'angle de la façade de la rue de Vaugirard, aujourd'hui occupée par les bureaux de la régie du palais ». Ces salles furent mises à la disposition du Luxembourg. Elles ne furent cependant appropriées à leur destination qu'un an après et l'exposition des gravures fut ajournée encore, l'Administration supérieure considérant qu'il serait dangereux de laisser pénétrer le public dans un endroit si voisin de la poudrière

(1) C'était alors Elzidor Naigeon, fils et successeur de J. Naigeon, premier Conservateur et organisateur du Musée.

installée alors dans le palais (1). Qu'on se rassure ! C'était moins par égard pour la sécurité du public que par crainte de son imprudence qu'une telle mesure était prise. On frémit à la pensée qu'un danger permanent aussi terrible pût couver ainsi, tranquillement, au sein d'un des plus beaux palais de l'État, à côté des collections nationales, dans un lieu public des plus fréquentés. La poudrière disparut. L'installation de la gravure rendit ce premier service à l'art et au public.

Ce n'est qu'en 1852, sous le nouveau gouvernement, avec MM. de Nieuwerkerke et Frédéric Villot qui avaient remplacé les fonctionnaires de la deuxième République, que la gravure et la lithographie firent leur apparition au Luxembourg. Avec cet esprit méthodique qui avait présidé à la réorganisation du Louvre et dont nos Conservateurs donnaient l'exemple à l'Europe, inaugurant un nouveau régime de véritable conception scientifique des Musées, Villot, chargé provisoirement de la conservation des collections modernes conjointement avec celle des peintures anciennes, ne pouvait manquer de s'attacher à combler les lacunes du Luxembourg en créant les séries inexistantes et en développant celles qui étaient encore à l'état em-

---

(1) Voici le texte même de la lettre de Baroche, Ministre de l'Intérieur, en date du 9 décembre 1850 :

« ... Diverses localités destinées à servir d'annexe au Musée du Luxembourg viennent d'être appropriées à leur nouvelle destination. Toutefois le public ne pourra être admis avant que des mesures aient été prises relativement à la poudrière donnant directement sur l'escalier devant servir d'entrée au Musée. Cette poudrière, qui n'a qu'une seule issue, contient une quantité considérable de munitions. Elle est fréquentée par des artificiers qui y confectionnent des cartouches et, en présence des précautions si minutieuses que prend avec raison le service militaire dans les places de guerre pour le transport et la conservation des poudres, l'Administration compromettrait fortement sa responsabilité si le public était admis à fréquenter un lieu si voisin de la poudrière. La régie du Luxembourg s'occupe activement de faire choix d'un autre local pour le dépôt des poudres. » (*Archives des Musées nationaux*, T — XXIII.)

bryonnaire. Aussi le projet de son prédécesseur fut-il immédiatement réalisé et un petit avertissement, placé en tête de la nouvelle Notice du Luxembourg (5 avril 1852), formulait à cet égard cette déclaration instructive :

« Le Musée du Luxembourg ne renfermait jusqu'à présent que des tableaux et des sculptures. La gravure qui a rendu populaires, par des reproductions savantes et fidèles, les peintures les plus célèbres; la lithographie qui, depuis plusieurs années, s'est montrée, sous le crayon de nos habiles dessinateurs, sa digne émule, n'avaient point encore pris place dans nos Musées. La Direction générale a pensé qu'il était temps de réparer une pareille injustice : depuis le mois de mars 1852, de nouvelles salles ont été disposées pour recevoir les ouvrages de nos graveurs et de nos lithographes. Les arts du dessin sont donc maintenant complètement représentés au Luxembourg et désormais on pourra, sans sortir de ce palais, se faire une juste idée de l'état de l'École française moderne. »

Ce choix de gravures, successivement accru les années suivantes, avait été formé avec un fonds provenant des commandes et des acquisitions du Salon et augmenté en même temps par la bonne volonté des artistes eux-mêmes (1). Malheureusement cette innovation ne fut pas de

(1) Cette Exposition comprenait, en 1852, soixante et une gravures et dix-sept lithographies; la seconde édition du Catalogue (qui date de 1855) compte cent dix-sept gravures et soixante-trois lithographies. On y remarque les noms des graveurs : Bein, Blanchard (A.), Blery, Bridoux, Burdet, Butavand, Caron, Chenay, Damour, Danguin, Daubigny, Decamps, Desnoyers, Desperet, Dien, Forster, François (Alphonse), François (Jules), Gelée, Girard, Girardet, Henriquel-Dupont, Huet (Paul), Jacques (Charles), Laugier, Lecomte, Lefèvre, Leisnier, Leroux (J.-M.), Leroy (Alph.), Leroy (Louis), Lorichon, Louis (Aristide), Martinet, Masson (Alph.), Masquelier, Meissonier, Pollet, Potrelle, Prévost, Ramus, Ransonette, Rosotte, Saint-Ève, Salmon (L.-Ad.), Vallot, et des lithographes : Aubry-Lecomte, Baron, Bellangé (Hippolyte), Champin, Dauzats, Delacroix (E.), Desmaisons, Devéria (Achille), Flandrin (Hipp.), Français, Gavarni, Isabey (E.), Las-

longue durée. L'idée était excellente, mais d'une application difficile. Villot, qui avait si bien compris la mission du Luxembourg, eut le tort de se décourager trop tôt. Après un essai de cinq années, il abandonna son projet, supprima en 1857 la section d'estampes des salles comme du Catalogue et restitua à chaque artiste les dons qu'il en avait reçus : circonstance regrettable; car beaucoup de ces pièces, devenues rares, seront difficilement retrouvées par le Musée.

Il faut attendre trente ans environ pour qu'il soit de nouveau question de la collection d'estampes. En 1886, la Société des graveurs au burin tenta un effort auprès de l'Administration. Étienne Arago, alors Conservateur, accueillit cette requête avec sympathie, mais objecta le défaut de place; il s'offrit néanmoins à recueillir dans les cartons du Musée un certain nombre de spécimens de cet art. En 1890, un premier achat fait par l'État à la première Exposition des peintres-graveurs servit de noyau à la constitution de ces portefeuilles et enfin, en 1893, grâce à quelques acquisitions de la Direction des Beaux-Arts et surtout à la générosité des artistes et d'amateurs, parmi lesquels il faut signaler MM. Bracquemond, Béraldi, Courboin, Rouart, René-Paul Huet, J. Alboize, etc., le Luxembourg put constituer définitivement une petite collection qui s'élève aujourd'hui à près de dix-huit cents estampes.

L'erreur de Villot avait été de concevoir ses salles de gravures comme une exposition permanente d'estampes à l'imitation de celles de peintures, système inapplicable en raison de la production considérable de cet art. Un tel déploiement de cadres de blanc et noir ne pouvait manquer de paraître fastidieux et monotone au public, tout en demeurant un sujet d'encombrement pour le Musée, d'autant plus que la question de place commençait à se poser pour les autres séries. En se mettant à un point de vue un peu plus pratique, il était facile de persévérer et de conserver à

---

salle, Laurens (J.), Leroux (Eugène), Mouilleron, Nanteuil (Célestin), Noël, Raffet, de Rudder, Soulange-Teissier, Sudre.

l'art de la gravure la part qu'il mérite dans la consécration de l'État et aussi la place qui lui est due dans l'enseignement des arts contemporains.

La première obligation qui s'imposait était d'éviter toute confusion entre le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale et le Luxembourg — c'était déjà, en 1849, la préoccupation de Jeanron — et d'établir, par conséquent, une séparation très nette dans ce monde immense et divers de l'estampe entre la gravure d'art proprement dite et les autres documents de toute nature qui ont recours à ces procédés. Il fallait ensuite opérer avec ordre, progressivement, en commençant, par exemple, par l'estampe originale qui pouvait plus légitimement réclamer sa place au Luxembourg, pour finir ensuite, une fois cette première catégorie constituée, par le recrutement des plus belles gravures de reproduction.

Il ne restait plus qu'à renoncer au système des expositions permanentes de toutes les pièces et à se contenter de les recueillir dans des portefeuilles qu'on pût facilement consulter, en attendant le jour où il serait permis de les présenter au public au moyen de petites expositions temporaires, méthodiques et limitées, offrant pour les visiteurs moins de fatigue et d'ennui et aussi un enseignement plus précis avec un intérêt toujours renouvelé.

C'est ce que pratiquent la plupart des grands établissements étrangers. C'est le système adopté actuellement par le Luxembourg où, désormais, des expositions périodiques formées exceptionnellement, par dérogation aux principes habituels des Musées, non seulement avec le fonds, très insuffisant encore, des collections, mais avec des prêts d'amateurs ou d'artistes, donneront successivement un choix des œuvres des plus célèbres graveurs contemporains, aquafortistes ou burinistes, graveurs sur bois ou lithographes, présentés soit isolément, soit dans de petits groupements logiques. Ces expositions seront généralement trimestrielles; elles pourront parfois, cependant, être prolongées, en raison de leur intérêt, de même que certaines autres, destinées à faire connaître momentanément l'état du progrès d'une des branches de ces arts, pourront

être réduites, en raison de leur actualité, à une durée beaucoup moindre.

Nous avons l'espoir que l'art de la gravure, si menacé aujourd'hui par le développement incessant des procédés mécaniques et qui avait droit plus que tout autre à la sollicitude de l'État, trouvera dans cet effort de l'Administration et dans l'intérêt que lui témoignera le public nombreux du Luxembourg un encouragement précieux et un actif stimulant. Pour nous, nous aurons eu, du moins, la satisfaction d'avoir tenté de faire connaître et aimer ces arts comme ils le méritent et d'avoir contribué, grâce aux marques généreuses de sympathie qui se sont déjà manifestées au début de cette nouvelle organisation, à l'enrichissement du Musée en même temps qu'à la consécration du talent de nos maîtres et à l'enseignement du public.

---

EXPOSITIONS PRÉCÉDENTES

1897. Bracquemond.

1898. Cl.-Ferdinand Gaillard.

1899. H. Fantin-Latour.

# AVERTISSEMENT [1]

En langage de graveur, un *état* est l'épreuve tirée d'une planche en cours d'exécution.

L'*état* a pour objet de renseigner le graveur sur le *modelé* et la *coloration* de la gravure qu'il exécute.

La raison des *états* et leur importance viennent de l'insuffisance du métal, dans la démonstration des *valeurs* creusées à sa surface.

Cela veut dire que, lorsqu'un graveur creuse des tailles sur une planche métallique avec un burin ou à l'aide d'un acide, ce graveur voit clairement la forme, la longueur, la largeur des tailles qu'il grave sur ce métal ; de même, il se rend un compte exact du degré d'approchement ou d'écartement qu'il donne à ses travaux, mais ce graveur ne connaîtra la *profondeur* et par suite la *valeur* de sa taille que par l'*état* que lui fournira l'impression de la planche.

Dans la technique de la gravure, *valeur* et *profondeur* sont donc termes équivalents. La raison en est que les valeurs de la gravure sont principalement obtenues par la profondeur des tailles.

Aussi, les *valeurs* d'une gravure, depuis les plus légères jusqu'aux plus obscures, provenant toutes des diverses *profondeurs* des tailles, et ces travaux, par suite de la nature claire et luisante du métal, n'accusant par leurs valeurs réelles, l'*état* est indispensable pour démontrer au graveur la relation et les rapports entre toutes les valeurs de sa gravure.

L'examen des *états* d'une gravure est pour le praticien, et aussi

---

(I) La définition de ces termes : *états* et *remarques*, entre lesquels on établit couramment tant de confusion, est due à la plume particulièrement compétente de M. Bracquemond, qui nous a prodigué ses conseils et ses encouragements dans la formation de cette série, inaugurée, en 1897, par son œuvre.

pour l'amateur d'estampes, une sorte de lecture qui les fait assister à toutes les évolutions des phases de la composition lumineuse de l'œuvre, ainsi qu'à la recherche de sa coloration.

Mais, parmi les *états*, il en est un, le *premier*, dont l'examen peut faire apprécier les qualités ou les lacunes d'instruction et de tempérament de son auteur.

Aucun métier d'art ou d'industrie ne présente cette particularité des *états*, c'est-à-dire de laisser un témoin de chacune des phases par lesquelles l'œuvre a passé.

Comme l'*état* est à la fois une nécessité et une propriété de l'art de la gravure, le terme qui les désigne ne doit être appliqué qu'aux épreuves qui marquent un degré, une étape dans l'avancement du travail d'art d'une gravure.

Hors la limite du dessin représenté par la gravure, tout incident laissant une trace pouvant être décrite sur les marges de la planche ou sur les témoins (les bords du métal) est une *remarque*.

Ainsi, le ou les croquis qu'un graveur fait sur les marges de sa planche, pour essayer soit la pointe d'un outil, soit un vernis, sont des *remarques*. De même les noms d'auteurs et d'éditeurs; les mots ajoutés ou retranchés de la lettre gravée, en manière de légende explicative du sujet représenté; les diminutions dans la mesure des planches; les modifications dans les filets d'encadrement; les éraflures, les coups de lime sur les témoins, etc., etc., tous ces incidents de l'existence d'une planche sont des *remarques*. Une *remarque* peut servir à constater un *état*, sans pouvoir elle-même prétendre à ce nom.

Les remarques se produisent sur une planche, s'y ajoutent ou bien en disparaissent, sans intéresser en rien le dessin, l'objet principal de cette planche, mais encore sans apporter aucune modification, aucun changement aux *états* de l'œuvre qu'elles accompagnent.

Les *états* et les *remarques* étant indépendants les uns des autres ne doivent pas être confondus. L'*état* spécialise l'œuvre d'art. La *remarque* s'applique à la condition commerciale d'une estampe.

# ALPHONSE LEGROS

Il est au Luxembourg un tableau singulier, exposé depuis plus de trente années, longtemps, hélas ! fort près des corniches, qu'aucun des visiteurs habituels n'a manqué d'examiner avec un vif intérêt et qui est bien fait pour piquer la curiosité.

Ce tableau représente une scène de l'Inquisition.

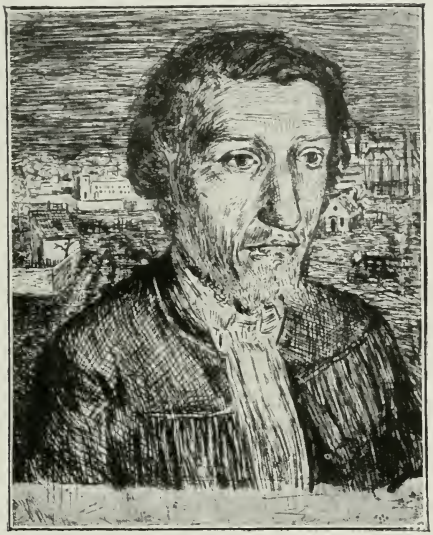
A droite, sous un dais de pourpre, est assis un évêque, aux traits émaciés, à la physionomie dure et glaciale. Il est coiffé hiératiquement d'une mitre d'un blanc éclatant, barrée d'un galon d'or, et revêtu, sur son rochet de dentelle blanche, d'une large chape de brocart rose et or qui l'enveloppe presque entièrement. Les deux mains posées sur son livre, immobile, les lèvres comme scellées, l'œil creux, fixe et sans regard, il reçoit la soumission d'un vieillard, agenouillé à ses pieds, à gauche, le dos courbé, les mains liées sur les reins. A sa droite et au fond, quatre religieux suivent attentivement cette scène comme assesseurs ou comme greffiers.

Le contraste entre la gravité de ce sujet, le caractère religieux des personnages, la tension des physionomies, la sobriété presque nue du décor, les grands partis pris de tons largement localisés, et, d'autre part, l'éclat argentin et brillant des couleurs, la fraîcheur des roses et des blancs, la valeur lumineuse des chairs jouant entre le vert sombre du tapis et la pourpre vibrante du dais, ce mélange de splendeur et d'austérité qui semble l'expression sensible de la majesté sereine et inflexible de l'Église, cette opposition comme paradoxale, donnent à cette toile un accent étrange et inoubliable.

*A. Legros*, par lui-même.

(Dessin à la pointe d'or, Musée du Luxembourg.)

Tour à tour la pensée est traversée par le souvenir aigu de Zurbaran, puis des anciens Florentins, puis encore de Holbein, dans une association si particulière qu'on n'ose point trop préciser où ces souvenirs commencent, s'arrêtent et se confondent, et que le sentiment bientôt même vous



*Le charpentier,* eau-forte.

en échappe pour vous laisser en face d'une personnalité très complexe, à la fois solidement rattachée au passé et cependant très moderne, mais formée, semble-t-il à l'écart des courants contemporains.

Cette peinture c'est l'*Amende honorable,* et ce peintre c'est Alphonse Legros.

Ce nom n'éveilla longtemps dans la mémoire de nos dernières générations aucune autre image. Ce tableau était

pour ainsi dire tout ce qu'on connaissait hier encore de Legros dans notre pays. Tout au plus savait-on vaguement par les récits d'anciens camarades et par les échos assourdis des journaux d'outre-Manche, que ce Legros vivait à Londres, où il paraissait entouré d'une réelle considération.

Quelques esprits mieux informés signalaient bien avec admiration une toile, que personne ne se rappelait plus, donnée par l'auteur à sa ville natale, et assuraient avoir vu de lui de rares et vigoureuses eaux-fortes. Mais pendant de longues années encore, malgré les efforts de ses admirateurs et de ses amis, un mystère plana sur cette curieuse figure et l'imagination eut toutes ses aises pour travailler sur sa physionomie. Legros était devenu un mythe.

A cette heure, grâce à la présentation au Luxembourg d'un choix important de son œuvre gravé et dessiné ; grâce au prêt consenti par le musée de Dijon à l'Exposition centennale de l'*Ex-Voto*, déjà célèbre avant d'être connu, Alphonse Legros redeviendra pour ses compatriotes une réalité concrète et vivante. Il perdra désormais sans regret son caractère mythique, mais s'il est prêt à renoncer au bénéfice que donne le prestige du mystère et de l'obscurité, il trouvera une large compensation dans l'admiration consciente et réfléchie des générations nouvelles qui lui porteront leurs hommages et viendront solliciter ses enseignements.

Alphonse Legros est né à Dijon le 8 mai 1837. Toute sa famille appartient à un petit village voisin, le village de Véronnes. Il était le deuxième de sept enfants, dont trois fils et quatre filles, l'une des filles étant morte de bonne heure. Le père Legros était comptable. Il mit de bonne heure son fils Alphonse à l'école des Beaux-Arts de Dijon pour qu'il apprît le dessin en vue de trouver un métier, et il le plaça à treize ans, chez « Me Nicolardo, peintre en bâtiments et colorieur d'images ». En 1851, il partit pour Paris, où il devait occuper une autre place, mais il s'arrêta six mois à Lyon. Là, le jeune Legros reprit son métier de badigeonneur. Le peintre décorateur Beuchot, qui exécutait la décoration de la chapelle du cardinal de Bonald, à

la cathédrale, le fit dessiner un peu et l'occupa à des travaux d'ornements à fresque. Un jour, un ouvrier italien qui était employé aux mosaïques du sol, embarrassé devant son dessin, le pria de lui en faire une copie. Le gamin accepta avec l'aplomb de l'enfance, s'y appliqua et, lorsque l'Italien vit l'ouvrage terminé, ce fut avec un véritable ravissement qu'il s'écria en levant les bras au ciel : « O come è bello, come è bello ! » « Ce fut, ajoute Legros en rappelant ce souvenir, mon premier orgueil d'artiste et ma première sensation d'art. »

Une fois à Paris, Legros entra chez Cambon, le décorateur de théâtre. Il suivait en même temps les cours de dessin de la rue de l'Ecole-de-Médecine qui a formé, sous l'enseignement de Lecoq de Boisbaudran, tant d'artistes de valeur.

Lecoq avait une méthode d'enseignement toute particulière dont les conséquences se remarquent chez tous ses élèves. Il s'attachait à développer de bonne heure en eux la mémoire des images ; à cet effet, il exerçait au plus haut point leurs facultés d'observation en les habituant à se porter, à l'égard de toute chose, sur les points essentiels. Il envoyait souvent ses élèves devant la nature et il les envoyait aussi très souvent au Louvre, où ils avaient à exécuter des dessins qu'ils devaient, ensuite, reprendre de souvenir à l'école.

Legros, comme Bonvin, comme Fantin-Latour, passait des journées au Louvre. Il avait un goût, assez extraordinaire à cette époque, pour les primitifs et, malgré les sourires des beaux messieurs décorés qui regardaient sur ses épaules, il s'attachait de préférence aux figures hautaines de Mantegna et aux chefs-d'œuvre fiers et ingénus des anciens Florentins.

Un jour, il était parti pour aller copier le portrait d'Erasme qu'il devait rapporter quelques jours après à son professeur. Son carton était si grand et si encombrant qu'il ne parvenait pas à s'installer ; il dut renoncer à se mettre à l'ouvrage. Il ne s'entêta point, mais il résolut d'apprendre son sujet par cœur et de tenter de le dessiner en rentrant.

Il calcula exactement les relations des différents points

les uns aux autres, nota les traits caractéristiques, puis les points secondaires faciles à établir, une fois les principaux assurés. Il apprit ainsi longuement à décomposer et à recomposer ce chef-d'œuvre.

Lorsqu'il arriva au cours, Lecoq lui demanda son dessin. « Je ne l'ai pas fait... dit Legros, et il ajouta, devant la mine fâchée du maître : mais je vais le faire maintenant », et tandis que le professeur s'éloignait, incrédule et mécontent, il se mit patiemment à la besogne, rassemblant ses souvenirs, évoquant dans son esprit tous les traits de cette grave et émouvante image.

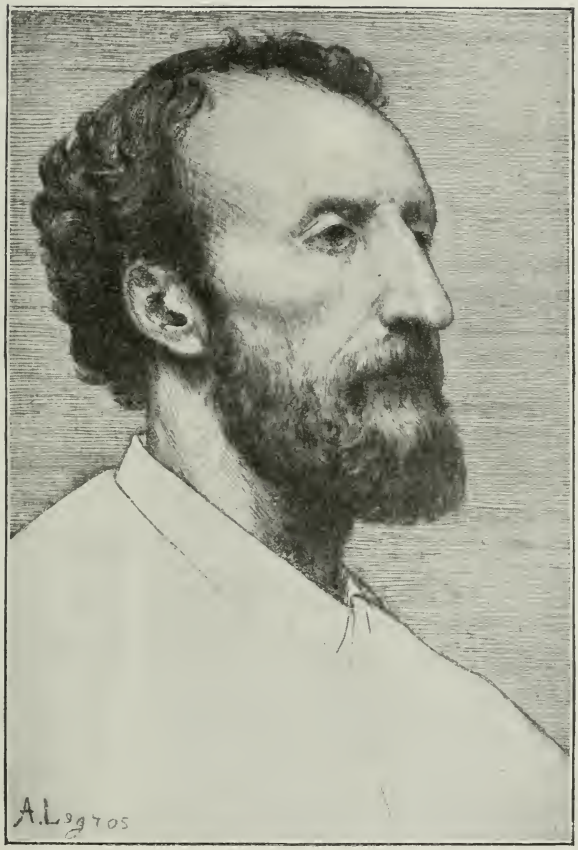
Quand Lecoq repassa, le dessin était avancé. Il parut très satisfait, s'assit à côté de Legros et le regarda continuer. Dès ce jour, le maître s'intéressa particulièrement à l'élève et le prit, au dehors, dans son propre atelier.

Ce portrait d'Erasme devait avoir une influence marquée sur la formation du talent de Legros.

En 1855, il suivit, à l'école des Beaux-Arts, les cours du soir. Il y prit peut-être le goût de ces copies d'après l'antique qu'il se plut à reprendre toute sa vie. Car, ainsi que Fantin, Legros copia beaucoup. Chez ces artistes bien doués, fortement éduqués, la copie était toujours une forme de l'admiration. C'était un moyen de rester plus longtemps devant les œuvres admirées, d'en pénétrer plus intimement le sens et la beauté.

Son premier essai au Salon date de 1857, avec deux portraits. L'un, refusé, fit partie de la petite exposition, organisée en manière de protestation, par Bonvin, dans son atelier de la rue Saint-Jacques. L'autre, exécuté en 1856, était le portrait de son père, de profil, sans barbe, où s'avouait avec candeur le souvenir de cet *Érasme* que Legros pouvait, il y a quelques jours encore, reconstituer de mémoire au bout de sa pointe d'or. Ce portrait est aujourd'hui au musée de Tours, auquel Legros l'offrit alors que son ami Cazin en était le conservateur.

Cette peinture lui valut l'amitié de Champfleury, qui l'avait distinguée au Salon. Ce fut pour Legros une sorte d'engagement dans la petite cohorte de *réalistes* ou prétendus tels qui réunissait, autour de la gloire bruyante de



*Dalou*, eau-forte.

Courbet, tous ceux qui protestaient contre le fatras des dégénérescences romantiques ou contre les routines surannées des doctrines scolaires. Il s'y trouvait déjà enrôlé à moitié par ses amitiés d'école. Réaliste! Legros s'intitulait donc ainsi provisoirement, comme Bonvin, comme Ribot, comme Fantin-Latour, comme Bracquemond, comme Manet, puisque « réaliste » était le mot d'ordre, le cri de guerre. Qu'importait, au juste, le sens de ce mot! Champfleury, Duranty, Baudelaire, appuyaient chaleureusement les jeunes membres de ce groupe, dont on espérait la rénovation de l'art.

En 1859 apparaissait l'*Angelus*, qui appartient depuis longtemps à l'illustre graveur anglais Sir Seymour Haden. Il faut lire l'article que consacra Baudelaire à cet exquis chef-d'œuvre qui lui rappelait « l'ardente naïveté des vieux tableaux », pour comprendre la place que prenait d'emblée Legros dans l'esprit de ses contemporains les plus sensibles aux émotions de l'art.

Mais c'était une renommée fort étroite, que ne réussit pas à étendre dans le public l'importance des envois suivants. En 1861, l'*Ex-Voto*, cette œuvre de jeunesse si recueillie et déjà si savante, que le Louvre enviera un jour au musée de Dijon, malgré l'accueil enthousiaste des admirateurs et des amis, fut considéré par des critiques graves comme une sorte de démarquage de Courbet. On accusait l'auteur d'avoir tenté de « ressusciter le scandale » de l'*Enterrement d'Ornans*. Legros obtint pourtant une mention!

C'est à ce moment que se place un petit voyage qui fit une impression très vive sur son esprit et qui a laissé des traces assez profondes dans son art. Legros vivait, comme il pouvait, de quelques travaux de gravure ou de lithographie, mais surtout, comme toujours, de leçons. Il en donnait alors au fils de M. de Laborde, directeur des Archives, qui l'emmena avec lui en Espagne. Il n'y passa qu'une quinzaine de jours, ne parcourut guère que la Catalogne, et n'y connut point les musées. L'influence de l'école espagnole sur son art ne s'est donc établie que par les tableaux du Louvre. Mais les lieux et les gens intéressèrent au plus

haut point son imagination et il vécut longtemps sur ces souvenirs.

Au salon de 1863, *Un Lutrin* n'obtint pas une meilleure fortune que les tableaux précédents. Il fut même très mal placé. C'est ce même *Lutrin* que Legros renvoyait malicieusement de Londres, en 1868, après suppression d'un seul personnage et qui fut récompensé.

« Cette toile fut faite dans des conditions impossibles, écrit son ami Dalou (1). Malade, sans feu, fuyant les créanciers, voilà comment mon pauvre ami avait dû travailler Je le rencontrai, peu de temps après, dans une affreuse misère, découragé, souffrant, mais toujours avec un fonds de gaîté qui ne le quittait jamais. »

Cette situation lamentable fut la cause de son exil. Entraîné par son camarade Whistler, qui lui faisait espérer du travail à Londres, il partit pour l'Angleterre, la même année, et y demeura.

Legros n'arrivait pas tout à fait en inconnu à Londres. Aussi y fut-il particulièrement bien accueilli par deux hommes auxquels il a gardé la plus vive reconnaissance, deux grands esprits, nobles et hardis, qui remuaient, de leur côté, les imaginations somnolentes ou perverties et qui sympathisèrent aussitôt, de toute leur âme ardente et généreuse, avec ce simple, vaillant et vigoureux créateur d'images, incompris ou méconnu des siens. C'étaient D.-G. Rossetti, le poète et le peintre, qui prit la tête du petit groupe révolutionnaire des préraphaélites, et G.-F. Watts, le beau voyant et le noble penseur qui demeure aujourd'hui la plus grande figure de l'art anglais. Watts est resté pour Legros l'ami le plus vénéré et le plus cher.

Il serait injuste de ne point ajouter à ces deux noms celui de sir Edward Poynter, le directeur actuel de la National Gallery. Ce très galant homme se conduisit envers

---

(1) V. *L'Art*, n° du 27 août 1876. *Exposition d'œuvres d'art exécutées en noir et en blanc*, par Louis Decamps, article dans lequel est insérée une lettre, non signée, sur A. Legros, qui est due à la plume du statuaire Dalou.

Legros avec une amitié délicate et un désintéressement touchant.

En arrivant à Londres, Legros vivait de nouveau de son gagne-pain habituel. Il donnait des leçons. Il obtint un jour, au South Kensington Museum, un cours de gravure qui lui permit de subsister quelques années. Poynter était alors professeur d'art au cours fondé à University College par un amateur distingué, M. Slade, ce qu'on appelait « Slade professor of fine arts ». Sous prétexte de demander à Legros un service temporaire, Poynter le fit entrer comme suppléant, lui versant ses appointements en entier; puis le moment venu de l'élection des professeurs, il le fit nommer définitivement à sa place. Les appointements étaient de 25 000 francs. C'était pour Legros l'aisance assurée avec l'indépendance et la considération.

Poynter, pour accomplir cet acte, avait un certain mérite, si l'on considère les obstacles qu'il dut vaincre. Legros, en effet, était Français et Français si réfractaire à son nouveau milieu que, bien qu'établi à Londres depuis treize ans, marié à une Anglaise, il semblait n'être jamais à Londres que de passage. Non seulement tous les sujets de ses tableaux étaient pris en France, mais, avec un doux et invincible entêtement, il s'obstinait à ne pas vouloir apprendre l'anglais, et il procédait à ses corrections en français, aidé, il est vrai, par l'amitié dévoué de son assistant, M. Slinger, qui se faisait en même temps son interprète. Il ne modifia point sa façon d'agir pendant dix-huit ans.

C'était en 1876. Legros quitta le cours de Slade School en 1894. Cette période d'enseignement est longue dans la vie de l'artiste. Il lui doit, sans doute, le pain de tous les jours, qu'il n'avait pas trouvé dans son pays; il lui doit surtout d'avoir pu payer sa dette de gratitude à une nation qui lui offrait une bienveillante et digne hospitalité. Mais ce professorat fut un apostolat véritable, absorbant pendant près de vingt ans toutes ses heures, prenant le meilleur de sa force, de son intelligence et de son talent. Car il ne se bornait pas aux corrections habituelles de nos académies, aux conseils et aux indications ; il expliquait surtout par l'exemple.

Installé au milieu de son auditoire. Legros procédait à de muettes mais éloquentes démonstrations, enlevant par un travail méthodique et rationnel ces têtes de modèles, ces torses, ces belles académies à l'huile, au crayon ou à l'eau-forte, que conservent à l'envi comme de précieux témoignages de l'enseignement qu'il y prodigua, les musées des principales villes d'Angleterre : le South Kensington Museum, les musées de Liverpool, de Manchester, de Cambridge, etc. Mais Legros a sacrifié à ce labeur une bonne partie de sa vie, sans profit sensible pour son art, et ce fut avec un soupir de délivrance qu'il donna sa démission.

Cette longue période de professorat à la Slade School a, en effet, pour ainsi dire coupé en deux l'évolution de sa production artistique. A quelques exceptions près, tous ses travaux importants datent soit des années antérieures, soit des années postérieures à ces dix-huit années d'enseignement.

Et cependant l'œuvre de Legros est considérable. Avec une activité inlassable d'artiste pour qui le travail est la suprême joie et la première nécessité de l'existence, il a étendu ses créations sur tous les divers ordres des manifestations artistiques. Peinture, dessins, gravure, médailles, pierres fines, sculpture, décoration, il n'est aucun genre qu'il n'ait tenté. Et toujours sans hâte, sans fièvre, sans inquiétude, mais avec sérénité, avec calme, et surtout avec la curiosité éveillée d'une intelligence avide qui veut tout connaître.

Chaque fois qu'il aborde une étude nouvelle, on peut tenir pour certain qu'il a commencé uniquement afin de se rendre compte par lui-même des conditions de ce travail et des façons de procéder de ceux qui l'ont cultivé jusqu'à ce jour. C'est ainsi qu'à ses débuts, il apprit, tout seul, la petite cuisine de l'eau-forte en voyant opérer un de ses camarades, qui gravait pour le commerce. C'est ainsi qu'à la suite d'une promenade au British Museum de Londres, suivie d'une visite au Cabinet des médailles de Paris, les chefs-d'œuvre de Pisanello lui donnèrent l'envie de s'essayer, de son côté, dans cette voie.

Toutes ces productions variées se répartissent assez inégalement dans le cours de sa vie. Si les travaux en blanc et noir, dessins de toute nature, gravures de tout procédé, foisonnent dans son œuvre à toutes les phases de sa carrière, c'est de préférence dans la première partie, et surtout avant 1876, date de son entrée à University College, que se placent ses principales compositions picturales. De même, c'est seulement à partir de 1882 qu'il inaugure la série de ses travaux de médailles et de sculpture qui semblent le passionner plus spécialement en ce jour.

A cette heure, la renommée de Legros est peut-être moins généralement établie comme peintre que comme aquafortiste. C'est, il est vrai, un des privilèges de l'estampe de pouvoir se répandre et se multiplier. La faveur dont elle jouit de nouveau aujourd'hui a eu pour effet de porter vers ses eaux-fortes le goût de quelques amateurs, trop rares encore dans notre pays.

Comme peintre, cependant, la physionomie de Legros mérite enfin d'être connue, et l'on peut affirmer que son œuvre comptera comme une floraison exceptionnelle dans l'histoire de son temps. Le nombre de ses peintures n'est pas très étendu. Il faut l'entendre, du moins, de celles qui devront assurer sa gloire. C'est tout au plus si, en dehors des morceaux d'étude, têtes, figures, paysages, assez répandus surtout à l'origine, aux époques de nécessité, on peut compter une quarantaine de compositions ou de portraits dans les musées de France et d'Angleterre et les collections privées de Londres.

Son premier Salon, nous l'avons vu, date de 1857. Après 1863, année où il se fixa à Londres, il continue à exposer au Salon de Paris, plus ou moins régulièrement, jusqu'en 1880, ou, pour être plus exact, jusqu'en 1882, car il envoya à l'Exposition de cette année quatre de ses estampes avec son premier cadre de médailles et une sculpture.

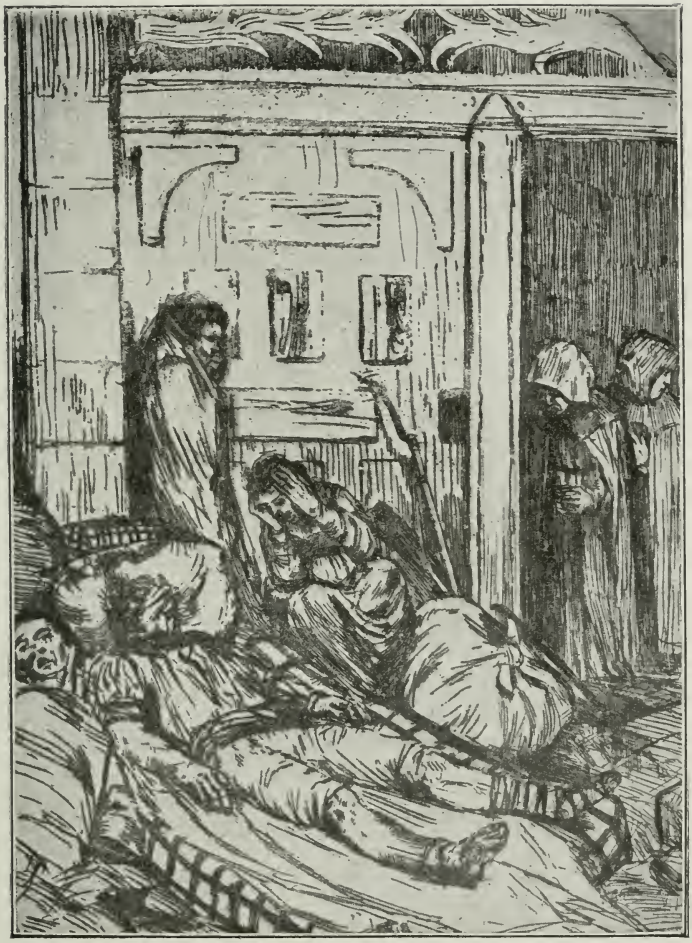
En 1859, à l'apparition de l'*Angelus*, au moment même où Champfleury cataloguait Legros comme réaliste, Baudelaire l'enregistrait parmi les peintres religieux. Chacun de ces écrivains le caractérisait ainsi, suivant ses propres ten-

dances, sous l'un des aspects de son talent, et l'on continua, par la suite, à le considérer tantôt sous ce jour, tantôt sous l'autre, selon l'intérêt de la cause que l'on voulait défendre ou attaquer en lui.

A la vérité, ainsi que Bonvin, son aîné, le peintre des communautés religieuses et des hôpitaux, Legros a été surtout un peintre de la vie contemporaine, dans le milieu des choses religieuses. C'est-à-dire que, fortement ému par les réalités extérieures, mais doué en même temps d'une vie intérieure très intense, il chercha dans les sujets d'église, dans l'expression de la foi naïve et forte d'êtres humbles et ingénus, un compromis qui lui permît de satisfaire à la fois ses besoins égaux d'observation et d'imagination. Parfois sans doute, il se laisse entraîner dans le domaine plus général du genre religieux ou historique, comme dans l'*Amende honorable*, le *Retour de l'Enfant prodigue*, la *Lapidation de saint Étienne*, le *Songe de Jacob*, le *Christ mort*, *Saint Jérôme*, motifs qu'il traite, suivant le mot de P.-Malassis, « à la façon de beaux et vastes lieux communs », de même, parfois, il se maintient dans le cercle plus étroit de l'observation de la vie populaire, avec le *Chaudronnier*, le *Marchand de poissons*, le *Repas des pauvres*, les *Bûcherons*, et tous ces types de pauvres gens qu'il multiplie dans ses estampes.

Mais c'est dans l'*Angelus* ou l'*Ex-Voto*, dans le *Lutrin* ou la *Communion*, dans le *Réfectoire*, le *Pèlerinage*, le *Baptême*, la *Bénédiction de la mer*, les *Demoiselles du mois de Marie* ou les *Femmes en prière*, que Legros a donné sa note la plus personnelle.

Toutes ces toiles ont causé des émotions profondes aux contemporains qui les ont vues naître ou à ceux qui ont pu les contempler, depuis, dans les musées ou les collections privées qui les ont recueillies. Moines, prêtres et chantres espagnols, vieilles dévotes des faubourgs de Paris, paysannes boulonnaises, tous ces personnages préférés se rencontrent tour à tour dans son œuvre où ils prolongent les échos de sa propre vie. Ce sont les coins de l'église Saint-Médard ou de l'église Saint-Jacques du Haut-Pas, sous les voûtes sombres desquelles il errait, le soir, aux



*L'Ambulance*, eau-forte.

heures de la prière, ou bien ces intérieurs d'églises espagnoles dont la pénombre mystérieuse et tragique est troublée par le bruit léger des éventails; c'est la grève de Boulogne, le milieu pittoresque de ces femmes de pêcheurs dans lequel il se retrempait, chaque année, près de sa mère qui s'était retirée dans cette ville pour être moins éloignée de son fils; ces graves Boulonnaises aux beaux traits sérieux et pensifs, pour lesquelles il garda longtemps un « béguin » tout particulier, qu'il fit même partager un instant à son ami le sculpteur Dalou. Bien mieux, les êtres les plus chers lui ont parfois servi de modèles. C'est ce dessous personnel et humain qui donne leur force expressive à tous ses tableaux.

Les deux types les plus caractéristiques de ces compositions d'aspect réaliste et de sentiment religieux se rencontrent aux deux extrémités de sa carrière de peintre. C'est l'*Ex-Voto*, du musée de Dijon, et les *Femmes en prière*, de la National Gallery of British Art.

Le premier de ces tableaux a laissé un souvenir inoubliable dans la mémoire de tous ceux qui ont suivi l'œuvre de Legros depuis ses origines. Il produisit, en 1861, une sensation qui se manifesta de façon très opposée sur les critiques prévenus ou sur les esprits indépendants. Tandis que les uns l'accablaient sous cette épithète réputée injurieuse de *réaliste*, les autres saluaient en cette œuvre forte et recueillie le rapide et plein développement d'un talent original, simple, grave et viril. Exposé en 1864 à Londres, dans un milieu étranger à nos querelles, l'*Ex-Voto* y assura définitivement la réputation de Legros.

A la lisière d'un bois dont les premiers arbres ferment complètement le fond, à gauche, se dresse un ex-voto. C'est un poteau de bois portant, abritée dans une sorte de niche peinte en rouge, une image de la crucifixion sur fond d'or, et décorée, au bas, d'un petit drap noir pointé, aux quatre coins, de grosses larmes blanches. Au milieu des hautes herbes et des fleurs, pervenches, marguerites, véroniques, qui poussent dru autour d'une flaque d'eau, au premier plan, à peu près au milieu du tableau, une jeune femme est agenouillée tenant ouvert entre ses mains un

livre de prières. Elle est vêtue avec une élégante simplicité d'une robe et d'un corsage blancs aux larges manches pendantes, ornées de découpures en festons. Son visage, aux cheveux noirs, dont les tresses relevées couvrent la nuque, est vu de profil un peu perdu. Elle est plongée dans une songerie profonde et mélancolique.

Derrière elle est agenouillé sur deux rangs un groupe de sept femmes qui prient. C'est d'abord une jeune paysanne avec deux jeunes filles qui lisent sur le même livre, vêtues de robes sombres, de châles noirs et les cheveux cachés sous leurs coiffes blanches. Au deuxième rang, trois bourgeoises de province dont on ne distingue que les profils, austères et durs sous leurs voiles noirs ou leurs chapeaux de crêpe. Devant elles, une vieille femme coiffée d'un bonnet tuyauté qui encadre ses pauvres joues ridées, séchées, grelottantes, ses yeux rouges et éteints, sa bouche marmottant tout bas avec peine les *Ave* qu'égrènent machinalement sur son chapelet ses doigts tremblants. Plus loin, debout contre un tronc d'arbre, une jeune femme de trois quarts, en capote et costume de ville, tient, toute songeuse, un cierge allumé.

Au fond, un paysage de plaine se fondant avec le ciel nuageux, largement lavé et traité en décor, sur lequel s'enlèvent nettement les personnages, accentuant ainsi, dans cette sorte d'abandon, de parti pris abstrait et décoratif, la réalité intense de ces figures méditatives.

Assurément, ceux qui rattachaient cette peinture, d'une belle audace tranquille, à l'*Enterrement d'Ornans*, ceux-là, si peu bienveillante que fût leur pensée, n'avaient point tout à fait tort. Il ne servirait à rien de nier la parenté entre ces deux grandes et fortes œuvres.

L'exécution robuste, les tons sobres, les silhouettes nettement accusées, les oppositions franches et sans violence des noirs et des blancs, et peut-être même jusqu'au sujet, marquent sans conteste l'influence exercée sur le talent du jeune artiste par le maître autour duquel évoluait le petit groupe « réaliste ». Les tonalités elles-mêmes du paysage appartiennent à la palette de Courbet. Legros en oubliait presque ses anciens amis du Louvre.

Mais il s'en émane, en même temps, quelque chose que Legros ne devait pas au maître d'Ornans. Cette part très personnelle, c'est d'abord le sentiment si intense de foi, d'émotion contenue, l'expression si sincère de cette vie intérieure, ingénue, sourde et profonde. C'est aussi la distinction grave du dessin, la tenue, la mesure. Ici, quoi qu'en ait dit le critique contemporain de la *Gazette*, aucun excès de réalisme brutal, aucun écart de goût, pas même dans cette extraordinaire figure de vieille ruine humaine. On sent, au contraire, une préoccupation extrême de ne pas troubler l'unité morale de la composition, et c'est en évitant les contrastes exagérés qu'il place, en avant de ces âpres et austères personnages, ces visages de jeunes femmes où se remarque je ne sais quelle recherche de grâce sérieuse et de beauté chaste. On songe plutôt ici à ces beaux tableaux de donateurs des anciens Flamands qui semblaient n'être peints que pour enfouir de précieux témoignages de dévotion dans l'ombre fraîche des églises. Il n'est pas jusqu'à l'atmosphère étrange de ce paysage de rêve, un peu imaginaire, qui isole ces figures réelles dans leur douleur et leur recueillement, dont on n'éprouve le charme incertain et voilé. Il n'est pas même jusqu'à cette note rouge et or de l'ex-voto, qui éclate doucement dans la verdure sombre des arbres, qui n'ajoute une pointe de saveur archaïque à cette scène de piété d'un autre temps.

Vingt-huit ans séparent de cette œuvre, signée de 1860, les *Femmes en prière* de la Tate Gallery. Quelle évolution profonde en ce long intervalle! Déjà, en 1868 et 1869, ses admirateurs accoutumés le trouvaient devenu trop sage. Paul Mantz regrettait ce qu'il appelait « les singularités frappantes » de ses débuts. Burty écrivait avec regret que Legros « n'était plus le révolutionnaire de jadis ».

C'est pourtant, toujours, une de ses scènes accoutumées de paysannes boulonnaises en prière, comme le *Baptême* de 1869 ou la *Bénédiction de la mer* de 1872. Sur le fond discret, gris, un peu verdâtre d'un intérieur d'église, devant un autel dont on distingue à peine les balustres à gauche, s'enlève, dans une clarté tranquille et religieuse, un groupe de sept jeunes paysannes, enveloppées de leurs

longues mantes noires, la tête coiffée de leurs cornettes blanches ou enserrée dans un fichu.

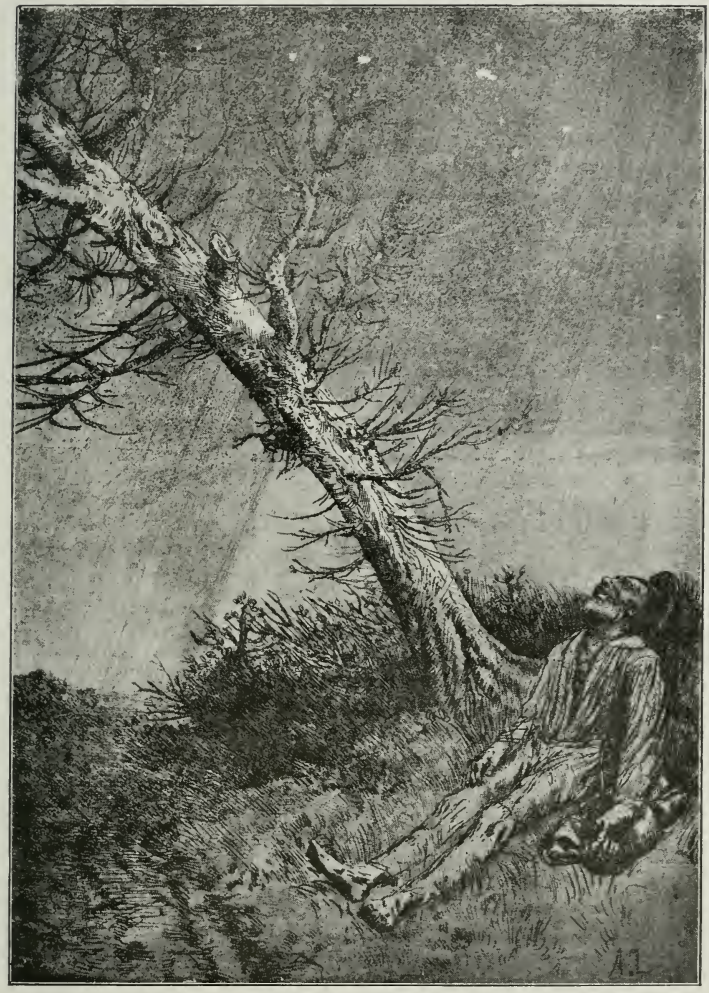
Les trois premières sont agenouillées sur le sol. L'une d'elles, au premier plan, les mains jointes, la tête un peu relevée, présente un profil d'une grande beauté, chaste et sévère; la bouche, tendue dans une petite moue sérieuse et réfléchie, prie avec ardeur. En avant, une fillette tient un cierge allumé à la main. A droite, les quatre autres femmes sont assises en des attitudes modestes de prière, d'extase ou de rêverie.

De cette toile monte je ne sais quel parfum sain de jeunesse, de simplicité, de candeur fière; elle laisse une impression émue de calme et de recueillement, née du sentiment de conviction profonde et paisible de ces belles filles songeuses, illuminées tout entières par le rayonnement de leur foi.

Et l'exécution! d'une maîtrise calme, sûre, sans virtuosité, sans violence et sans effort. Les clairs des linges et des chairs se détachent lumineusement sur le fond neutre des vêtements et de l'église, sans contraste et sans bruit. Les visages, graves et doux, les mains, expressives, pieuses et belles, et la nature morte, ce bout de cierge qui fume, ce parapluie posé contre la muraille, ce sac, laissé à terre, tout cela exhale un charme populaire, de bon ton, sobre, fort, salubre et pénétrant qui fait penser à Chardin et à Lenain.

Une grande transformation s'était, en effet, opérée en Legros depuis son départ de Paris. A l'écart de nos discussions stériles, il avait perdu ce caractère singulier, cet accent assez combatif, cette gaucherie et cette préciosité un peu primitives qui donnent à ses premiers ouvrages leur saveur unanimement regrettée. Mais il gagnait chaque jour, de l'aveu même de ses critiques, de la clarté, de l'unité, de l'ampleur, enfin ce style que nous admirons déjà dans l'*Amende honorable*.

C'est que le séjour en Angleterre eut une influence marquée sur le talent de Legros. Non point qu'il subît le contre-coup du voisinage des maîtres anglais. Il est curieux, au contraire, de voir à quel point il reste étranger au



*La Mort du vagabond*, eau-forte et aquatinte.

mouvement actif dirigé par des artistes dans l'intimité quotidienne desquels les circonstances l'avaient placé. Legros reste aussi exclusivement Français dans son art que dans sa vie.

C'est justement en raison de cet esprit exceptionnellement réfractaire, de cette volonté tenace de se tenir à l'écart d'un milieu dont l'esthétique s'accordait si peu avec la sienne, qu'il s'enferme ombrageusement dans une sorte de solitude morale. Et comme il avait tout de même besoin d'amis, il se créa un cercle de choix, il se fit une société exclusive des maîtres anciens.

Il n'était pas encore de bon ton de médire des musées. Elevé au Louvre, Legros continua ses fréquentations de bonne compagnie à la National Gallery et au British Museum.

Ce contact assidu avec ses maîtres de prédilection, dont le nombre s'était quelque peu accru en route — Titien, Rembrandt et Poussin étant venus rejoindre Holbein et les autres conseillers aimés d'autrefois, — l'habitude peut-être de l'enseignement, un certain flair heureux de fureteur qui découvrait de vieilles choses précieuses dans les boutiques des marchands d'antiquités; l'étude minutieuse et passionnée des eaux-fortes de Rembrandt dont il a tenté une revision, tout cela avait singulièrement développé son esprit critique et contribué à diriger son talent dans une voie plus austère, sous un mode plus apaisé. Il prend dès lors l'habitude des renoncements et des sacrifices. Il désire avant tout la simplicité et l'unité; il est, lui, le coloriste brillant de jadis, devenu de plus en plus indifférent au charme du ton pour ne s'attacher qu'à la recherche du beau dessin expressif. « Si j'avais dû choisir un maître parmi les modernes, c'est Ingres que j'aurais choisi. » Telle est la déclaration significative entendue dans la bouche de l'ancien réaliste qu'on accusait de vouloir renouveler les scandales de Courbet.

Une petite *Psyché*, couchée dans un paysage, appartenant à lord Carlisle, avec sa draperie d'un vert un peu cru, les traits sévères et mélancoliques du visage qui sommeille, la poitrine de toute beauté, aux petits seins droits se déta-

chant sans ombre sur le torse lumineux, les modulations graves et délicates de ses contours — prélude de cet admirable petit torse en bronze de notre Musée — évoque, à l'appui de cet aveu, le grand souvenir d'Ingres et rappelle même comme une parenté avec son plus noble disciple, Chassériau.

Mais, si nous voulons entrer plus profondément dans l'intimité de la pensée de Legros, dans l'esthétique et la philosophie de son œuvre, c'est dans ses beaux dessins épars un peu partout et surtout dans ce vaste ensemble de 572 estampes qu'il faut compter sur d'éloquentes confidences.

Dessins, estampes, remplissent toutes les périodes de sa vie, bien que les pièces les plus importantes appartiennent également aux époques antérieures et postérieures à son professorat. Il répand avec une fécondité inépuisable ces beaux dessins à la plume ou à la sépia, traités largement comme les dessins de Poussin et les bois de Titien, dans lesquels il fait chevaucher des centaures arrachant des chênes en des paysages héroïques, ou galoper la Mort hideuse sur sa spectrale haquenée à travers les décombres de l'orgueil humain. Nul maître, nul ami, nul hôte, nulle figure aimée ou vénérée qui n'ait eu de lui son portrait à la pointe d'argent ou d'or, en hachures fines et serrées, en modelés précis et nerveux, où les habitudes de travail des grands Italiens de la Renaissance se mêlent au souvenir persistant de Holbein. Car, ainsi que son ancien camarade Fantin-Latour, Legros a ce que les phrénologistes appelleraient « la bosse » de l'admiration et du respect, conformation de plus en plus rare aujourd'hui. Tous les grands hommes de France et d'Angleterre, ses contemporains, ont été honorés par son pinceau, sa pointe d'or ou sa pointe d'acier. Il avait peint Burne-Jones, Huxley, Browning et cet admirable portrait de son grand ami Gambetta, peint pour sir Charles Dilke, que la générosité touchante de l'illustre homme d'Etat anglais vient d'assurer à la France. Il dessinait Rossetti, Darwin, sir Seymour Haden, Constantin Meunier, Walter Crane; il gravait ou il lithographiait Victor Hugo, Gambetta, Baudelaire, Berlioz, Tennyson, le cardinal Man-

ning, Longfellow, Tolstoï, Watts, Carlyle, Dalou, Rodin, Leighton, Poynter, Champfleury, et tant d'autres amis encore, comme Poulet-Malassis et Delâtre, Val Prinsep et le professeur Kennedy, auxquels il joignait plusieurs fois sa propre figure, créant ainsi un ensemble de la plus haute signification d'art et de la plus rare compréhension psychologique.

La gravure n'a jamais été considérée par Legros que comme une forme du dessin. C'est un simple moyen d'expression. Aussi n'a-t-il aucun souci réel de la technique. Il touche en curieux à tous les procédés : eau-forte, pointe sèche, manière noire, bien qu'il les mêle rarement toutefois, mais moins pour eux-mêmes que pour ce qu'il en peut obtenir en vue d'exprimer sa vision ou son rêve. Son travail est très varié et dès ses débuts, à côté de planches d'une maladresse presque enfantine, on trouve bientôt des pièces d'une main savante et avisée. C'est dans la gravure qu'il est le plus aisé de suivre l'évolution de son talent, car toutes les préoccupations qui l'assaillent comme peintre ou comme sculpteur y trouvent des échos multipliés. Bien mieux! tout un coin de son âme s'y montre que ses œuvres de peinture et de sculpture, paisibles et recueillies, ne laisseraient jamais soupçonner. Car ce contemplateur, grave, attentif, réfléchi, se permet devant le cuivre toutes les libertés, toutes les audaces, tous les caprices. Il y développe parfois sa personnalité dans son caractère le plus aigu. A d'autres moments il y étale sans embarras son culte fervent pour les maîtres. Il essaye de leurs procédés, emploie leurs feuillés, leurs fabriques, leurs contrastes lumineux, s'amusant parfois à des sortes de transpositions de leurs œuvres, comme en de nobles et beaux exercices, de hautains délassements. Il avoue, d'ailleurs, avec simplicité cette dévotion, car il ne renie point ceux qu'il appelle sa famille. Il se considère modestement comme un descendant, plus ou moins légitime, mais fier tout de même de se sentir un peu de leur sang. « Si Titien, si Poussin ou Rembrandt revenaient, pense-t-il, ils diraient : voilà un garçon bien élevé. »

Les morceaux de ses premières années que recueillaient

Baudelaire et Burty, que cataloguait Poulet-Malassis, gardent peut-être encore la faveur des artistes. Il y a en eux un imprévu continuel, une conviction, une ingénuité même qui leur donnent un charme profond d'œuvre primitive. Il est telle pièce, comme la *Mort de saint François*, si vraie, si simple et si émue, dont on peut dire qu'elle a un accent giottesque. Et lorsque, sous l'influence de Baudelaire qui lui fait illustrer ses contes d'Edgar Poë, avec le souvenir tout récent des images accusées qui laissèrent une si vive impression sur son esprit dans son court voyage en Espagne, ce réaliste se délecte dans le choix de motifs d'un romantisme assez macabre, comme l'*Ombre*, le *Pendule* des contes de Poë, ou la *Tête du supplicié*, l'*Assassinat*, l'*Ambulance*, etc., il nous fait vraiment éprouver un frisson tragique. Le métier, âpre, sauvage, la morsure profonde qui, parfois, attaque rageusement le cuivre sous le vernis, sont tout à fait l'écriture expressive qui convient à de tels sujets.

Peintre des milieux religieux et de la vie populaire, nous le retrouvons dans ses estampes avec d'incomparables compositions qui reproduisent ou développent ses tableaux. Eglises de Paris ou d'Espagne nous fournissent des visions inoubliables. La *Procession dans les caveaux de l'église Saint-Médard*, avec ses pauvres vieilles bigotes touchantes et ridicules, la *Procession dans une église espagnole*, cette maîtresse pièce, d'un si beau clair-obscur, qui suffirait à illustrer la vie d'un artiste, la *Messe dans une église espagnole*, les *Chantres espagnols*, le *Lutrin*, le *Réfectoire*, la *Flagellation*, etc., forment les glorieux jalons de cette première série.

La vie des champs et des petites villes lui a permis une moisson très ample. Bien qu'il affecte, lui aussi, de dédaigner les paysagistes et de mépriser le paysage, les lieux n'ont pas laissé de produire quelque impression sur son esprit. A la vérité, se servant de cette mémoire prodigieuse si précocement disciplinée, il travaille peu sur nature et tous ses paysages sont des compositions de souvenir, sur lesquelles il brode souvent avec bonheur, en songeant parfois à l'un de ses maîtres favoris. Et ce sont toujours des

paysages du sol de France, qu'il ne peut plus guère, la plupart du temps, revoir qu'en rêve : canaux bordés de saules cagneux ou de peupliers aux troncs hérissés de ramilles aiguës, ormes grimaçant le long des routes, hêtres aux fûts élancés, qui garnissent vigoureusement les premiers plans, pour faire valoir des lointains légers et vaporeux. Mais ce sont surtout les bonnes gens qu'il aime, tous les hôtes naturels des marchés de petite ville, des bois, des bords de rivières ou de canaux, les laitières ou les marchandes d'œufs des environs de Boulogne, les paysannes allant à la ville, les bûcherons, les faiseurs de fagots, les moissonneurs, les charbonniers, les pêcheurs à la ligne ou au filet.

Mais, par-dessus tout, celui vers lequel va toute sa prédilection, c'est le vagabond. Legros est vraiment le peintre des gueux. Il a pour eux une tendresse extrême qui n'a pas manqué de scandaliser le milieu anglais tout aristocratique dans lequel il a été mêlé. Avec son esprit plein de malice, il mettait, d'ailleurs, une certaine coquetterie à se dire le peintre des vieux mendiants; il a même donné à quelques-uns de ses vagabonds un peu de ses propres traits et, avec sa barbe blanche et ses longs cheveux blancs, il a fini, à son tour, par leur emprunter quelque chose. Bohémiens, mendiants endormis à la lisière des bois, aveugles tendant la main aux portes des églises, infirmes, pauvres femmes assises, chargées de marmots, autour des maigres corbeilles d'un square, vieux chemineaux harassés, depuis le *Juif errant* ou l'*Enfant prodigue* jusqu'au *Bonhomme Misère*, il a peint tout ce monde de malheureux, de parias et de résignés avec une sympathie émue dont l'expression la plus éloquente est l'un de ses chefs-d'œuvre, la grande planche de la *Mort du vagabond*.

Pour couronner ce « jardin de misère », comme il l'appelle, il est un sujet sur lequel Legros revient très volontiers : c'est la Mort. Déjà, au début, on trouvait le *Sort commun*, la *Veillée mortuaire*, puis plus tard les scènes inspirées du *Bonhomme Misère :* la *Mort dans le poirier* et enfin *la Mort et le Bûcheron*, dont il a fait jusqu'à trois planches, toutes les trois d'un effet si pathétique. Etait-ce

dû à l'influence de Baudelaire, au souvenir des *Simulacres de la Mort* de Holbein ou plutôt de ces *Danses de la Mort*, en 1848, de l'Allemand Réthel, que Baudelaire avait admiré et sur lequel il avait écrit un canevas d'article? Ce sujet a toujours hanté Legros. Il a pris corps de nouveau dans sa pensée, ces dernières années, avec diverses pièces isolées, *la Mort et le Philosophe*, l'*Orchestre de la Mort* et, en particulier, une étrange et belle série du *Triomphe de la Mort :* la *Proclamation*, le *Départ*, le *Combat*, *Après le combat*, etc., qu'il continue encore aujourd'hui.

Les états dans ses eaux-fortes sont très variés et fort dissemblables. Là où vous ne voyez qu'un seul arbre au premier état, au second a surgi une forêt. Malgré l'abondance de son œuvre, Legros prend et reprend ses anciens sujets, refaisant des gravures de ses dessins, ou des dessins d'après ses gravures, retournant ses vieux motifs dans tous les sens, comme pour en tirer tous les aspects qu'ils peuvent exprimer.

Il faudrait pouvoir parler encore de ses médailles et de sa sculpture. Ce n'est pas le lieu aujourd'hui. Il convient d'attendre, quelque temps encore, que les deux fontaines monumentales exécutées pour le duc de Portland, qui forment son œuvre principale de sculpture, soient inaugurées. Mais on peut dire que, dans cette manifestation de l'art, il a donné des œuvres exquises, comme le masque de *Miss Swainson*, ou le petit torse de femme du Luxembourg. Il semble, d'ailleurs, que les qualités de mesure, d'équilibre, de raisonnement, de choix qui forment le fond actuel de son talent, le prédisposent de jour en jour plus favorablement vers l'art du sculpteur.

Telles sont, exposées à grands traits, cette œuvre féconde et forte et cette vie probe et désintéressée, entièrement consacrée, dans une sorte de détachement des bruits du monde et des vanités du succès, au grand labeur sacré de l'art. Tous ceux qui ont approché sa demeure simple, familiale et ombrageusement gardée, ont emporté un souvenir ému de l'accueil de ce vieillard aux yeux clairvoyants et animés dont le curieux visage présente, de face, tant de

jeunesse et d'enthousiasme et dont le profil est si méditatif et si grave.

Il nous laisse charmé par le jaillissement continu de toutes les observations vives et profondes, si pittoresquement présentées, qui se sont accumulées en son esprit dans les longues heures de travail et de silence.

Ce sage, souriant et songeur, nous fait penser au *Philosophe* de Rembrandt, qui, près de sa haute fenêtre, dans le clair obscur magique de sa galerie, cherche la raison des choses en un paisible recueillement.

Il nous reste à exprimer le vœu que les efforts maintes fois répétés des amis et des admirateurs d'Alphonse Legros fassent connaître enfin de ses compatriotes cette fière, noble et austère figure d'artiste, et permettent de restituer définitivement à sa place, dans l'art de sa génération et de son pays, ce maître puissant et original, que les étrangers considèrent justement comme l'un des plus grands d'entre les nôtres, dont notre École, un jour, revendiquera jalousement la gloire et qui, malgré les apparences de la vie, est resté intérieurement si fidèle à la grande patrie de Poussin et au vieux terroir bourguignon.

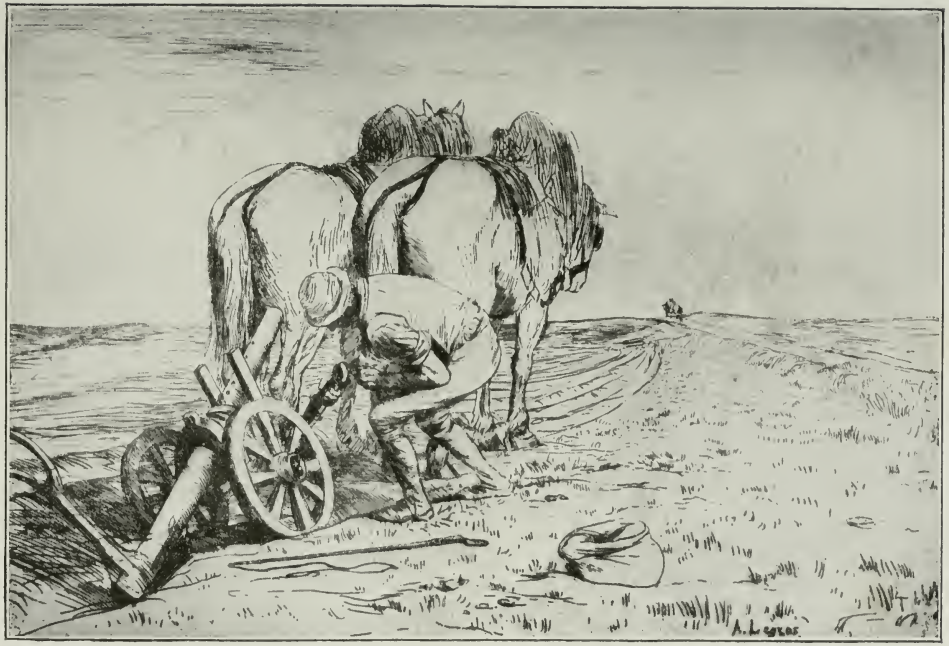
# NOTE SUR LES ESTAMPES

## D'ALPHONSE LEGROS

Les estampes d'Alphonse Legros forment exactement, à cette heure, un ensemble de 572 pièces. 168 ont été cataloguées par A.-P. Malassis et Thibaudeau, en 1877. Ce chiffre a été porté à 258 par H. Béraldi, en 1885. Le catalogue général de cet œuvre complet est en préparation. La plus grande partie de ces planches sont des eaux-fortes, quelques-unes relevées ou enveloppées à l'aide de la pointe sèche, du burin ou de l'aquatinte, bien qu'en général il confonde peu les procédés; 50 pièces sont proprement des pointes sèches, 8 des aquatintes, 3 des burins; 33 des lithographies et 4 des essais au crayon d'après le procédé Mac-Lure et Macdonald. Dans tout son œuvre, on ne compte qu'une seule gravure de reproduction : un fragment du tableau des *Archers* d'après Leys.

C'est à partir de 1857, au moment même où il exposait son premier tableau, que Legros commença à s'adonner à la gravure. En 1861, il fondait avec quelques amis, Bracquemond, Fantin-Latour, Manet, Bonvin, Seymour Haden, Jacquemart, etc., la société de l'Eau-Forte, chez Cadart, et cet éditeur publiait la même année, sous le titre d'*Esquisses à l'eau-forte*, ses premiers essais. Cette publication comprend 24 pièces, assemblées dans une couverture illustrée. Plus tard, Legros réunit, sous le titre de *Fifty impressions of* 10 *Etchings*, Holloway, Londres, un ensemble de 100 autres estampes groupées sans lien entre elles; ce sont les deux seuls recueils d'estampes de Legros, bien qu'un titre gravé, mais abandonné, puisse laisser croire à l'existence d'un troisième album. Toutes les autres pièces ont paru isolément.

Legros a toujours considéré la gravure comme un véritable



*La Charrue*, eau-forte.

dessin sur cuivre. Aussi ne rencontre-t-on dans son œuvre l'emploi d'aucun des petits « trucs » de métier habituels aux graveurs professionnels. Il ne connaît d'autre instrument que sa pointe dont il se sert comme d'un crayon. Comme la plupart du temps, il grave sans but suivi, pour lui-même, ainsi qu'il dessine, il s'ensuit que son travail est d'une indépendance et d'une fantaisie qui donnera du fil à retordre aux collectionneurs et aux catalogueurs. Telle pièce a été gravée en épreuve unique — et le cas est assez fréquent au début — telle autre a passé par une suite d'états si dissemblables que chacun constitue parfois une gravure distincte. C'est ainsi que la *Procession dans une église espagnole*, avec 5 états, en a 4 où des morceaux importants de la composition sont entièrement différents, sans parler de l'effet général très modifié dans chacun d'eux. C'est ainsi, également, que le n° 88 de P. Malassis, les *Bûcherons*, devient, *la Mort du Vagabond*, n° 89. Son imagination, riche et mobile, toujours en travail, ne peut reprendre aucun sujet sans le voir aussitôt sous un nouvel aspect.

Ses planches comprennent rarement plus de 2 ou 3 états ; cependant quelques pièces vont parfois jusqu'à 9 et même 11 états ; ce sont de préférence des estampes destinées à être publiées, et qu'il s'attache à parfaire entièrement. Chacun de ces états est tiré à un très petit nombre d'épreuves, rarement plus de 10 ; très souvent même, il n'en forme guère qu'une seule.

Quant à ses tirages proprement dits, au début, ils ne comprennent guère que 10 à 12 épreuves, lors même, comme nous l'avons déjà dit, qu'il ne tire pas une épreuve unique. Plus tard, la moyenne du tirage de l'état définitif est de 25 à 50 épreuves au maximum, sauf de rares exceptions qui se rapportent à quelques planches livrées à des éditeurs, comme les *Bûcherons* ou le *Gambetta*, tirées généralement à 100 épreuves, ou bien les planches qui ont été confiées à des publications spéciales, comme la *Gazette des Beaux-Arts*, le *Portfolio*, etc.

Évidemment, tout n'est pas égal dans ces 572 pièces. Beaucoup ne sont que des essais, des recherches, des répétitions, le produit d'un besoin de détente ou de délassement de ses autres travaux, l'amusement passager d'une heure, une note, ou la reprise d'un sujet traité ailleurs en peinture ou en dessin. C'est donc sur ses pièces principales, sur ses compositions achevées,

voulues, sans parler pourtant de bien des improvisations hardies et superbes, qu'il faut juger l'œuvre de Legros. Elles constituent, certes, un rare et important ensemble d'une variété d'inspiration et d'expression, d'une intensité d'impression que peu de maîtres parmi nos contemporains auront offert dans leurs travaux.

Aussi ses estampes, si divers qu'en soit l'aspect, ont-elles une physionomie personnelle inoubliable. On les reconnaît sans hésiter à première vue. Dans ses eaux-fortes, le trait est toujours très affirmé, la morsure profonde. Parfois, au début surtout, le dessin est constitué par le trait seul, sans teinte, sans modelé, sans effet de clair-obscur. Ce travail, très simple et un peu fruste, donne à certaines de ses pièces un accent singulièrement vigoureux et expressif. Quelques-uns des morceaux des origines, particulièrement dans les pointes sèches, aux incisions inégales ont une gaucherie très savoureuse où se marque la préoccupation précoce de retrouver les effets et les procédés des maîtres du passé, Albert Dürer, Mantegna ou Holbein. Parfois, au contraire, il s'attache à trouver de forts et éloquents contrastes de lumière et d'ombre en prenant pour guide le grand magicien, le divin illuminé auquel, toute sa vie, il a voué un culte si fervent.

Ses dernières eaux-fortes, savamment établies comme groupements de figures, oppositions de blanc et de noir, avec leurs personnages un peu courts et trapus, doués d'une mimique très expressive, avec leur effet franc et vigoureux, ont, pour ainsi dire, un aspect de bas-relief, une sorte de large style sculptural.

Diverses expositions ont eu lieu, antérieurement, des estampes de Legros en France et en Angleterre ; ce sont d'abord quelques envois aux Salons de 1861, de 1870, de 1875, de 1882; il figurait en nombre en 1876, à Paris, à l'*Exposition de blanc et noir*, galeries Durand-Ruel; en 1897, exposition spéciale à l'*Art nouveau*, chez M. Bing. En Angleterre, exposition à la Dutch Gallery, chez van Wisselingh, en 1897.

Les principaux musées qui comprennent des estampes de Legros sont : le Cabinet des Estampes à Paris (14 dessins et 152 estampes, dont 46 données par l'auteur), le British Museum à Londres, le musée de Dijon, le musée du Luxembourg où la collection en formation comprend déjà une centaine de gravures ou de

lithographies, principalement de la seconde partie de la carrière de Legros.

Les collections particulières qui en possèdent un ensemble un peu important sont, en Angleterre, celles de sir Seymour Haden, de MM. Thibaudeau, Jonidès, G. Howard, Knowles, Stopford Brooke, Goulding, de Londres, et T. G. Arthur, de Glasgow. En France, après les collections Poulet-Malassis et Burty, aujourd'hui dispersées, la collection Moreau-Nélaton, une des plus complètes et des plus riches en pièces rares des premières années, est la seule qu'on puisse signaler. Nous lui avons largement emprunté pour former la présente exposition.

A ce propos, nous ne voulons point manquer d'adresser l'expression de notre vive gratitude à M. Moreau-Nélaton et à la famille du regretté M. Knowles, qui nous ont si chaleureusement aidé à rendre au maître cet hommage longtemps attendu. Nous nous faisons un devoir d'adresser aussi nos affectueux remerciements à M. Arsène Alexandre, dont l'obligeante entremise a valu au Luxembourg le don d'un tableau et de divers autres ouvrages, récemment entrés, de dessins, de sculpture et de médailles et qui nous a mis en rapports personnels avec Alphonse Legros. Nous ne pouvons, enfin, oublier d'exprimer nos sentiments reconnaissants au fils même de l'artiste, à M. L.-A. Legros, qui s'est voué, avec une piété filiale, secondée par une intelligence ouverte et méthodique, au travail ardu de recherches en vue d'aider à la préparation d'une étude critique et complète de l'œuvre de son père.

Legros a fait, en Angleterre, quelques élèves graveurs. Les plus célèbres sont M. W. Strang, qui s'est fait déjà une réputation sérieuse, et M. Ch. Holroyd, le savant conservateur de la National Gallery of British Art, qui est en même temps un artiste distingué.

Poulet-Malassis, dont le catalogue a servi de base à toutes les études sur les estampes de Legros, a divisé son œuvre gravé en sept parties, suivant les sujets : I. Portraits et études de tête ; II. Sujets religieux et bibliques; III. Sujets rustiques ; IV. Paysages; V. Sujets divers; VI. Illustrations; VII. Frontispices, affiches, ex-libris, adresses, etc., plus un appendice de trois pièces.

Cette classification a été conservée par Béraldi. Nous avons dû la modifier comme suit, à cause de l'étendue actuelle de cet œuvre

qui se présente avec plus de nuances et sous quelques aspects nouveaux :

I. Etudes de physionomie humaine : *a*) Portraits ; *b*) Etudes de têtes. — II. Sujets religieux proprement dits. — III. Scènes de la vie réelle : *a*) Scènes religieuses ; *b*) Scènes de la vie populaire et rurale. — IV. Paysages. — V. Compositions allégoriques ou philosophiques. VI. Illustrations. — VII. Frontispices, ex-libris, affiches, etc. — VIII. Sujets décoratifs ; Divers.

C'est l'ordre que nous avons suivi ici.

---

# BIBLIOGRAPHIE

## PUBLICATIONS SPÉCIALES

*Catalogue raisonné de l'œuvre, gravé et lithographié, de M. Alphonse Legros, Slade professor of art au collège de l'Université de Londres, professeur de gravure à l'eau-forte à l'Ecole de South Kensington*, par MM. A. P. Malassis et A. W. Thibaudeau (portrait à l'eau-forte par M. Frédéric Régamey), 1855-1877. Paris, Baur, édit. 1877, tiré à 180 ex., in-8°.

*Monsieur Alphonse Legros, au Salon de* 1875, note critique et biographique, ornée de trois gravures du maître par A.P. Malassis. Rouquette, à Paris, et Seeley, à Londres, édit., in-4° de 8 pages, 1875, tiré à 200 ex.

*Four Masters of Etching*, par Fred. Wedmore. Fine Art Society, 1883, grand in-4°.

*Rapport à l'Académie* de Dijon, par Henry Chabeuf, juillet 1888, reproduit dans le *Journal des Arts*, août 1888.

*Exhibition of pictures, watercolours, drawings and etchings, by M. Alphonse Legros (late Slade professor)*, the dutch Gallery, catalogue précédé d'une étude de R. A. M. Stevenson, in-8° (sans date) (1897).

*Alphonse Legros*, Exposition de son œuvre à l'Art nouveau, catalogue avec « Mot d'hommage à Legros », par Arsène Alexandre. Mars 1898.

ARTICLES DE REVUE

Ph. Burty, *The Academy*, 22 juillet 1876.

Ch. Gueullette, *Alphonse Legros, aquafortiste. Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1876.

Louis Decamps, *Exposition d'œuvres d'art exécutées en noir et blanc* avec une lettre, non signée, sur A. Legros, qui est du statuaire Dalou, et reproduction de dessins et gravures de Legros. (L'*Art*, 27 août 1876.)

W. E. Henley, *Contemporary, portraits*, nº XXVI. M. *Alphonse Legros*, avec portrait photographique, *University Magazine*, février 1880 (paru sans indication d'auteur).

Henry Béraldi. *Les Graveurs du XIXe siècle*, article « Legros ». T. IX, 1889. Conquet, édit. Paris. in-8º.

Dr Hans W. Singer. *Alphonse Legros* (*Die Graphischen Künste*), 1898.

Clément-Jeannin. *Alphonse Legros. L'Estampe et l'Affiche*, nos des 15 mars et 15 avril 1899.

Léonce Bénédite. *Alphonse Legros, Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 mai 1900. C'est l'article qui est publié en tête de ce catalogue et auquel l'obligeance du directeur, M. Jules Comte, nous a permis d'emprunter quelques clichés.

Voir aussi les comptes rendus des Salons ou expositions de Paul Mantz, Lagrange, Burty, Duranty, Gonse (celui-ci à propos de l'étude faite par Legros des estampes de Rembrandt, 1er décembre 1885), dans la *Gazette des Beaux-Arts;* Baudelaire (*Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, et l'*Art romantique*, *Peintres et aquafortistes* à propos de la Société de l'eau-forte). — G. Lafenestre, l'*Art vivant*. — Castagnary, *Salons*, etc., etc.

*Marteau de porte.*

PREMIÈRE PARTIE

# ESTAMPES

## I. — Etudes de physionomie humaine

### *a. — Portraits*

1. **M. SINET, peintre**

Il est assis, de trois quarts vers la gauche, la main droite sur la cuisse, appuyé de la main gauche fermée sur le divan. Au fond, sur un petit pupitre posé sur une table, un livre ouvert,

H. 0,142. — L. 0,099.

Première eau-forte de Legros. — Épreuve unique.

P.-Malassis, n° 1.

2. **FLORESTAN MIOUNNET**

Il est de face, à mi-corps, un peu tourné à gauche, assis dans un fauteuil. Imprimé sur la même feuille que le n° 52 pour la publication : *Esquisses à l'eau-forte, par A. Legros, chez Cadart et Chevalier*, etc.

H. 0,108. — L. 0,95. Pointe sèche.

P.-Malassis, n° 8.

3. **AUGUSTE DELATRE**, imprimeur

En buste, de face, le visage éclairé à droite, cheveux relevés sur le front, moustache et impériale. Il est vêtu d'un veston ouvert sur le gilet montant, cravate nouée négligemment sous un col rabattu. La tête seule poussée.

Signé en haut, à gauche, sur le fond clair : A. Legros

H. 0,174. — L. 0,169.

2 états. — 2e état.

P.-Malassis, n° 19.

4. **FRÉDÉRIC RÉGAMEY**

En buste, de trois quarts à droite. Visage jeune, chevelure épaisse massée sur le front, moustache fine et barbe frisottante entourant la bouche. Fond légèrement rayé en bas de hachures à droite et à gauche.

Signé en haut, à gauche : A. Legros.

Pointe sèche.

H. 0,230. — L. 0,165.

3 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 22.

5. **LA PETITE MARIE**

Portrait d'une des filles de l'artiste vers l'âge de douze à treize ans. En buste, de face, les cheveux épars sur le dos, la partie gauche du visage vivement éclairée, le vêtement légèrement indiqué.

Pointe sèche.

H. 0,230. — L. 0,168.

3 états. — 2e état, tiré à 15 épreuves.

Publié dans *Monsieur Alphonse Legros au Salon de* 1875, par A. Poulet-Malassis, 1875.

P.-Malassis, n° 30.

6. **M. JOURDE, membre de la Commune de 1871**

Tête, de profil à droite, nez droit et mince, front découvert, yeux clairs, cheveux bouclés et barbe frisée; le col du vêtement un peu ombré.

Pointe sèche.

H. 0,215. — L. 0,165.

2 états. — 1er état, tiré à 8 épreuves.

P.-Malassis, n° 31.

7. **THOMAS CARLYLE**

A mi-corps, de face, éclairé, dans une sorte de pénombre, de lumières plus vives sur les cheveux, le nez, les deux pointes de la barbe blanchissante et le côté droit du col; vêtements noirs, fond sombre. Entouré d'une sorte de cadre, de teinte grise, sur lequel est posée la main droite.

Aquatinte.

H. 0,315. — L. 0,250.

3 états. — 1er état, publié dans *Monsieur Alphonse Legros au Salon de* 1875, par A. Poulet-Malassis.

Malassis, n° 33.

8. **LE MÊME**

En buste, de face, un peu tourné vers la droite; le visage austère est encadré d'une barbe blanche en lumière sur la pointe d'un col vivement éclairé. Il est coiffé d'un large feutre; vêtement noir et fond sombre.

H. 0,448. — L. 0,342.

Eau-forte teintée, avec reprise de pointe sèche.

3 états. — 3e état, tiré à 20 épreuves.

P.-Malassis, n° 34.

9. **CHAMPFLEURY**

En buste, de face, très légèrement tourné à gauche, les yeux bridés derrière le binocle; le nez et la bouche, ornée d'une moustache hérissée, renfrognés entre les deux plis des joues. Le vêtement vivement indiqué.

Signé en bas, à droite : A. Legros, 1875.

Lithographie sur papier de report.

H. 0,180. — L. 0,165.

P.-Malassis, n° 35.

10. **JULES DALOU, statuaire**

En buste, de trois quarts à droite. Visage allongé, aux traits nerveux et volontaires; large front dénudé, joues amaigries, entourés de cheveux ondulés et d'une barbe frisottante. Le vêtement à peine indiqué. Fond rayé de traits horizontaux.

Signé en bas, à droite : A. Legros.

H. 0,226. — L. 0,152.

6 états. — 5e état. Publié dans le *Portfolio* n° 89, mai 1877.

P.-Malassis, n° 41.

11. **SIR EDWARD POYNTER**

En buste, le corps de profil à droite, la tête tournée de trois quarts. Cheveux séparés sur le front découvert, barbe blonde et touffue. La tête seule poussée; fond rayé de traits horizontaux.

Signé en bas, à gauche, sous le trait carré : A. Legros.

H. 0,255. — L. 0,171.

5 états. — 5e état. Publié dans le *Portfolio*, n° 85, janvier 1877.

P.-Malassis, n° 42.

12. **LE CARDINAL MANNING**
**Archevêque de Westminster**

En buste, de trois quarts à droite, tenant dans ses mains un livre ouvert appuyé sur le rebord d'une sorte de cadre. Tête austère, aux longs traits amaigris et aux yeux profonds.

Pointe sèche préparée à l'eau-forte.

H. 0,530. — L. 0,355.

3 états. — 2e état. Tiré et publié à 100 exemplaires par A.-W. Thibaudeau (Londres).

P.-Malassis, n° 43.

13. **LE MÊME**

C'est le même visage austère et taciturne, aux yeux pâles, au regard lointain, de profil vers la gauche; la tête très modelée. Le vêtement à peine indiqué.

Lithographie.

H. 0,270. — L. 0,220.

14. **LE MÊME**

Tête de profil à droite, un peu baissée; le crâne dénudé coiffé d'une calotte, les traits austères et émaciés; l'œil levé, au regard froid et lointain.

Pointe sèche.

H. 0,200. — L. 0,152.

2 états. — 1er état. Tiré à 6 épreuves seulement; planche détruite.

15. **LÉON GAMBETTA**

En buste, de trois quarts, presque de profil à gauche, la tête seule modelée, le vêtement seulement au trait, fond

rayé horizontalement. C'est l'eau-forte qui correspond au portrait peint, exécuté pour Sir Charles Dicke.

Dimensions au trait carré : H. 0,195. — L. 0,146.

2e portrait d'après Gambetta, tiré à 100 épreuves avant la lettre; une grande partie détruite par l'auteur. — 3 états. — 2e état.

Béraldi, n° 179.

## 16. AUGUSTE POULET-MALASSIS

En buste, de trois quarts à droite, figure souriante, large front un peu dégarni, joues rasées, bouche encadrée par de longues moustaches et une barbe terminée en pointe aiguë. Le vêtement à peine indiqué; fond rayé de traits horizontaux. — 1878.

H. 0,227. — L. 0,155.

Béraldi, n° 188.

## 17. GEORGES-FRÉDÉRIC WATTS

### Membre de l'Académie royale de Londres

De trois quarts à droite, regardant en face et éclairé de gauche. Son large front chauve est coiffé d'une calotte ronde; œil noir, vif et réfléchi. Visage aux traits fins et graves, terminé par une barbe blanche un peu en pointe. Vêtement à peine indiqué.

Pointe sèche.

H. 0,182. — L. 0,134.

4 états. — 3e état. Publié dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 mai 1900.

Béraldi, n° 198.

18. **VAL PRINSEP**

**Membre de l'Académie royale de Londres**

Assis, à mi-corps, de trois quarts, presque de profil à droite, le bras droit appuyé sur le dossier de la chaise, la tête seule modelée.

H. 0,370. — L. 0,255.

Tiré à 50 épreuves, dont une grande partie a été détruite.

Béraldi, n° 202.

19. **A. LEGROS, par lui-même**

De face, à mi-corps. La tête seule modelée, le reste du corps à peine indiqué au trait.

H. 0,360. — L. 0,255.

2 états. — 2e état, 1880.

Béraldi, n° 212.

20. **AUGUSTE RODIN, statuaire**

Tête de profil à droite, cheveux séparés par une raie de côté, yeux clairs enfoncés sous le front, pommettes un peu saillantes, moustaches aux longues pointes tombantes sur la barbe légèrement indiquée.

H. 0,251. — L. 0,275.

Béraldi, n° 237.

21. **HECTOR BERLIOZ**

En buste, de trois quarts à droite, le grand front ombragé par de longs cheveux ondulés et séparés par une raie du côté droit; la tête imberbe, aux traits nerveux et

accentués, aux yeux profonds et fixes, droite sur un col hautement cravaté. Le vêtement à peine indiqué.

H. 0,215. — L. 0,147.

3 états. — 3e état.

22. **LORD TENNYSON**

En buste, de trois quarts à droite, la tête légèrement inclinée de ce côté. Il est coiffé d'un large feutre ; les traits graves, accentués par les grands plis des joues, encadrés dans une barbe blanchissante ; la moustache grisonnant à peine. Grand col rabattu, vêtement à peine indiqué.

Lithographie.

H. 0,28. — L. 0,21.

23. **LE CARDINAL NEWMAN**

La tête de trois quarts, presque de profil à droite, un peu levée, coiffée d'une calotte et sortant comme d'une chape. La bouche est plissée par un vague et pâle sourire, les yeux semblent regarder très loin à travers les cils.

Pointe sèche.

H. 0,185. — L. 0,150.

Tirée à 4 épreuves seulement ; planche détruite.

24. **FEU MISS SIMPSON**, sculpteur

De face, éclairée à gauche, les cheveux massés couronnant la tête ; les yeux regardant à droite, sous l'arc épais des sourcils ; la bouche animée d'un imperceptible sourire.

Lithographie.

H. 0,200. — L. 0,180.

25. **LE PROFESSEUR A.-B.-W. KENNEDY**

Tête de profil à gauche, très modelée ; œil, barbe courte et frisée. Le vêtement à peine indiqué. En haut, à droite : *To my friend professor A.-B.-W. Kennedy, A. Legros*, 1884.

Lithographie sur papier de report.

H. 0, 240. — L. 0,150.

## *b. — Études de têtes*

26. **ÉTUDE DE TÊTE D'HOMME**

En buste, de face, la tête légèrement tournée et inclinée à gauche, visage rasé ; traits beaux et réguliers, empreints de mélancolie. Il est vêtu d'un veston sur un gilet clair, sans col de chemise. Le 1er état est à mi-corps, avec le bras droit plié, la main ouverte.

H. 0,372. — L. 0,271.

3 états. — 2e état. Cet état a été publié dans *Fifty impressions of ten etchings*.

P.-Malassis, n° 20.

27. **TÊTE DE MODÈLE**

Tête de profil à droite, aux yeux creux, au nez pincé, aux pommettes saillantes, longue barbe ; ombres fortement colorées.

Signé, en haut à droite : A. L.

Pointe sèche.

H. 0,215. — L. 0,164.

4 états. — 4e état. Ce modèle était connu par Legros sous le qualificatif : *le Voleur de parfumerie*.

P.-Malassis, n° 26.

28. **LE GRAND ESPAGNOL**

En buste, de trois quarts à droite. Tête de vieux bonhomme, aux joues rasées, au nez charnu, aux traits rusés, à l'œil vif; vêtu d'un manteau à collets, la tête seule modelée.

Signé en haut, à gauche : A. Legros.

H. 0,375. — L. 0,295.

Publié par Ed. Lièvre, 2e série des *Maîtres contemporains*.

P.-Malassis, n° 28.

29. **TÊTE DE JEUNE FILLE**

De face, éclairée vivement sur la joue droite, les yeux regardant à gauche, le nez droit, aux narines ouvertes, la bouche fièrement arquée.

H. 0,230. — L. 0,165.

3 états. — 1er état. Publié sous le titre « mal choisi », dit justement P.-Malassis, de *Extase poétique* dans l'*Illustration nouvelle*, 1875, Cadart, éd., et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 2e période, avril 1876, p. 565; reproduit ici au faux-titre.

P.-Malassis, n° 36.

30. **LE JOUEUR DE CONTREBASSE**

Assis de profil à gauche, son instrument contre lui, la main gauche retenant l'archet, tandis qu'il se penche pour ouvrir un livre de la main droite.

Signé en bas, à droite : A. L.

H. 0,208. — L. 0,210.

Publié dans *Fifty impressions of 10 etchings*. — D'après une étude peinte.

P.-Malassis, n° 133.

31. **TÊTE DE VIEILLARD**

Tête de vieux modèle, de trois quarts à gauche ; petits yeux creux demi-fermés, nez aux ailes dilatées ; bouche large, surmontée d'une moustache coupée ; barbe arrondie ; le commencement des épaules est indiqué.

H. 0,337. — L. 0,255.

3 états. — 1er état.

Béraldi, n° 185.

32. **TÊTE DE SOULIOTE**

La même tête, semble-t-il, que le numéro précédent. Tournée à gauche, presque de profil ; traits larges, barbe blanche arrondie.

H. 0,288. — L. 0,224.

Béraldi, n° 186.

33. **TÊTE D'HOMME A LONGUE BARBE**

Vieux modèle, aux cheveux défaits sur le front, aux yeux creux, à la barbe longue et blanchissante.

H. 0,390. — L, 0,250.

Béraldi, n° 192 et partie de 184.

34. **LE CRIEUR DE NUIT**

Figure de vieillard, à mi-corps, retenant un vêtement sur l'épaule gauche ; la bouche ouverte pour jeter son cri. Il est éclairé vivement à gauche sur la tête et sur les mains

comme par des rayons lunaires. Fond sombre avec hachures au canif.

Lithographie.

A la lettre : *Imp. Lemercier et Cie, Paris.*

H. —

Tirée à 25 épreuves.

Béraldi, n° 196.

35. **TÊTE DE VIEILLARD**

(Étude exécutée devant des étudiants de Slade School)

De face, légèrement tournée à droite. Cheveux couvrant à demi le front, longue barbe blanche. Même modèle que le numéro 192.

Pointe sèche.

H. 0,325. — L. 0,220.

---

## II. — Sujets religieux proprement dits

---

36. **LA MORT DE SAINT FRANÇOIS**

Le saint, couché sur le sol, au pied d'un mur, une tête de mort et un livre près de lui, expire entre un groupe de quatre moines. L'un, à droite, lui soutient la tête ; les autres prient autour de lui. Dans le lointain, à gauche, une petite chapelle sous des arbres.

H. 0,300. — L. 0,198.

3 états. — 2e état. Publié dans *Fifty impressions of 10 etchings by Alphonse Legros-Holloway éd. London*

P.-Malassis, n° 56.

37. **L'ENFANT PRODIGUE**

Il est agenouillé vers la droite, la main gauche sur les yeux, un bâton dans l'autre main, pleurant devant une auge où mangent deux porcs. Vue de paysage de plaine indiqué au trait.

Signé en bas, à gauche : A. Legros.
En haut à gauche : *The prodigal son.*

H. 0,227. — L. 0,202.

4 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 66.

38. **MÊME SUJET**

Il est agenouillé sur le sol, de trois quarts à droite, un bâton entre ses mains, au pied d'un petit talus broussailleux. 3e figure sur ce sujet.

H. 0,177. — L. 0,127.

39. **JOB**

Assis de face sur un talus, au pied d'un mur en ruine à l'appareil fortement indiqué. Il est demi-nu, sur le talus, une cruche à sa droite, un panier et quelques légumes à ses pieds.

Signé en haut, à droite : A. Legros.

H. 0,265. — L. 0,215.

3 états. — 3e état.

Burin.

P.-Malassis, n° 67.

# III. — Scènes de la vie réelle

## *a. — Scènes religieuses*

### 40. PROCESSION DANS LES CAVEAUX DE L'ÉGLISE SAINT-MÉDARD

Une théorie d'une douzaine de pauvres vieilles bigotes, coiffées de capotes ou de bonnets, vêtues de mantes, de tartans et de robes fripées, se dirige vers la droite, tenant chacune un cierge à la main. L'une des dernières est accompagnée d'une petite fille. A gauche, une grille ouverte et un tronc.

H. 0,195. — L. 0,398.

7 états. — 6e état.

P.-Malassis, n° 48.

### 41. PROCESSION DANS UNE ÉGLISE ESPAGNOLE

Vue intérieure d'une église prise du chœur même, d'où l'on aperçoit, au fond, sous la lumière blonde qui tombe des verrières, une procession, avec son dais et sa bannière, se dirigeant vers la gauche, au milieu de fidèles agenouillés. Au premier plan, dans la pénombre du chœur, à gauche, un groupe de prêtres, les uns jouant de l'orgue, l'un du basson; un quatrième, debout, paraît chanter; deux autres prient, assis dans leurs stalles. A droite, quatre hommes agenouillés dans l'ombre.

H. 0,700. — L. 0,420.

5 états. — 5e état. Chacun de ces états diffère des autres d'une façon notable, comme le prouve le numéro suivant.

P.-Malassis, n° 49.

42. **MÊME COMPOSITION**

On y voit que les figures ont été, par la suite, très modifiées, l'effet de clair-obscur poussé avec plus d'intensité et toute la partie droite du premier plan entièrement changée. Ici, un confessionnal fait repoussoir sur le fond; un seul personnage est agenouillé près d'un tabouret, au-devant d'un homme qui sonne les cloches.

43. **LES DONNEURS D'EAU BÉNITE**

Intérieur d'église claire avec piliers formés de colonnettes en faisceaux. Au premier plan, quatre vieux bonshommes, courbés, vêtus de grandes mantes, se précipitent autour d'une jeune femme qui s'avance, un voile flottant sur la tête, pour lui tendre leurs goupillons. Au fond, à gauche, une vieille femme assise. Au second plan, à droite, trois personnages, deux prêtres, semble-t-il et une vieille paysanne ; derrière la femme, vu à demi, un personnage se retournant.

H. 0,368. — L. 0,268.
2 états. — 2e état.
P.-Malassis, n° 52.

44. **LA DISCIPLINE AU COUVENT**

Un moine, le torse nu, les mains liées au dos, la jambe gauche pliée sur un billot, est flagellé par un autre moine. A gauche, groupe de trois religieux debout; à droite, un moine agenouillé près du patient, et au fond, du même côté, un septième moine, assis, les mains jointes.

Signé en bas, à droite : A. Legros.
H. 0,368. — L. 0,268.
2 états. — 2e état.
P.-Malassis, n° 53.

## 45. LA COMMUNION DANS L'ÉGLISE SAINT-MÉDARD

Trois femmes sont agenouillées au pied d'un autel ; celle du milieu, la tête dressée, s'apprête à recevoir l'hostie que lui présente le prêtre, son ciboire à la main. Derrière celui-ci, un enfant de chœur tient un flambeau. Au fond, à droite, silhouette vague d'un homme agenouillé.

H. 0,363. — L. 0,270.

2 états. — 1er état.

P.-Malassis, n° 54.

## 46. LE RÉFECTOIRE

Sous la voûte basse d'une salle, ornée au fond d'un christ devant lequel est pendue une lampe, cinq moines sont assis devant une table frugalement servie et vivement éclairée. Quatre sont vus de face; deux à gauche, priant. Un servant pose une écuelle entre les deux autres dont l'un à gauche se retourne vers lui. A droite, le cinquième, vu de dos, lit dans un livre ; à gauche, deux escabeaux et une cruche.

H. 0,329. — L. 0,240.

3 états. — 2e état avec la lettre : *Legros, sculpt.*

*Le Réfectoire. — Paris. Publié par A. Cadart et F. Chevalier, éditeurs, rue de Richelieu,* 66. — *Imp. Delatre, rue des Feuillantines, 4, Paris.*

P.-Malassis, n° 55.

## 47. LES CHANTRES ESPAGNOLS

Le chœur d'une petite église sombre dans lequel sont réunis huit chantres ; quatre d'entre eux, tenant des cierges, sont assis, en face, dans les stalles alignées sous un grand

tableau dont on ne voit que le bas. Les quatre autres, debout à gauche; le premier, au visage barbu, tourne la page d'un missel posé sur un lutrin, éclairé par une haute lampe à deux becs. Les visages et les mains sont vivement éclairés dans l'ombre.

En bas, à droite, signature presque invisible : A. Legros.

H. 0,271. — L. 0,370.

5 états. — 5e état. Publié, dans le 4e état, avec, à la lettre, le titre : *le Lutrin*, par Cadart, Paris.

P.-Malassis, n° 59.

## 48. LE MOINE A L'ORGUE

Il est assis, à mi-corps, de profil à droite, les deux mains sur le clavier, la physionomie attentive. La figure se détache doucement sur un fond lumineux d'église.

H. 0,297. — L. 0, 110.

2 états. — 1er état. Cet état a été publié dans *Fifty impressions of* 10 *etchings*. Le 2e ne comprenant plus que la tête du moine, dans le *Portfolio*, n° 9, sept. 1870.

P.-Malassis, n° 63.

## 49. LE BAPTÊME

Trois figures, pour le *Baptême* appartenant à lord Carlisle. Une jeune Boulonnaise, coiffée d'un serre-tête, tourne son visage, de face, les yeux baissés, les deux mains sortant de sa mante qu'elle retient de la main gauche. Elle est placée en avant de deux vieillards, dont l'un, à droite, vêtu d'un long manteau, prie, un chapelet entre les mains; le second détache en arrière son profil glabre contre un pilier. En bas, à gauche, le coin d'une boiserie claire.

H. 0,381. — L. 0,278.

4 états. — 3e état. Publié dans *Fifty impressions of* 10 *etchings*. Le 4e état, diminué dans le *Portfolio* de septembre 1870.

P.-Malassis, n° 65.

50. **INTÉRIEUR D'ÉGLISE**

Quatre personnages sont agenouillés vers la droite dans l'intérieur d'une église, deux vieillards et une femme à l'ouverture d'une chapelle sombre, au fond de laquelle on distingue un confessionnal sous une fenêtre, et une femme tout à fait de profil, enveloppée dans une mante, au premier plan, contre un pilier; à droite, indication d'autel et porte-cierges.

H. 0,160. — L. 0,125.

6 états. — 6e état.

---

## *b. — Scènes de la vie populaire et rurale*

51. **TÊTE DE CHARPENTIER**

Il est en buste, de trois quarts vers la droite, vêtu d'une blouse entr'ouverte, une barbe naissante au menton. Derrière lui s'étend un fond de ville sous un ciel sombre.

H. 0,116. — L. 0,095.

P.-Malassis, n° 2.

52. **BUSTE DE VIEILLE FEMME**

De face, un bonnet tuyauté, les mains jointes sous un châle.

H. 0,089. — L. 0,074.

Imprimée sur la même feuille que le n° 2 pour la publication : *Esquisses à l'eau-forte, par A. Legros*, etc.

P.-Malassis, n° 11.

53. **LES MENDIANTS ANGLAIS**

Au pied d'une maison en construction, à gauche, un groupe de mendiants : un vieillard, une femme tenant un enfant, une jeune fille, agenouillés et demandant l'aumône; derrière la femme, un jeune garçon debout; à droite, pierres de taille blanches; ciel du soir sur des toits lointains.

Signé en bas, à droite : A. Legros.

H. 0,160. — L. 0,145.

4 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 85.

54. **LE SQUARE**

Un groupe de femmes du peuple, vieilles et jeunes, les unes tenant des marmots à leurs pieds ou sur leurs genoux, sont assises de face, derrière une maigre corbeille de fleurs. En arrière, fond vague de construction.

P.-Malassis ne signale qu'une seule épreuve connue. Elle comprend un autre personnage, à gauche, s'approchant vers les femmes, c'est une dame élégamment vêtue qui s'avance en s'éventant.

La pièce actuelle a été découpée et même reprise en dessin; on ne peut savoir si c'est une autre épreuve que celle ayant appartenu à Malassis.

H. 0,140. — L. 0,217.

P.-Malassis, n° 115.

55. **LE FOYER**

Intérieur modeste où trois personnages sont réunis devant une petite cheminée. Deux hommes, assis, causent, l'un près du foyer, tenant les pinces à la main; en avant, à

gauche, devant un lit dont les rideaux sont vaguement éclairés, une femme coud à la lueur du feu. Tout au fond, une porte ouverte.

H. 0,230. — L. 0,157.

2 états. — 2e état.

P.-Malassis, n° 116.

## 56. LA TÊTE DU SUPPLICIÉ

Un homme debout, les manches de sa chemise retroussées, présente de la main gauche, sur une table, une tête coupée qu'un autre personnage, penché, examine avec effroi à la lueur d'une lanterne, les doigts posés sur les yeux du supplicié. En haut, à gauche, un coin de fenêtre à barreaux de fer.

H. 0,124. — L. 0,097.

3 états. — 1er état.

P.-Malassis, n° 118.

## 57. LE LIVRE DE COMPTES

Un homme, vu de face, assis, à mi-corps, compulse un livre de comptes. A gauche, une femme suit son examen attentivement ; à droite, au fond, vue sur la campagne.

H. 0,086. — L. 0,076.

P.-Malassis. n° 119.

## 58. VIEILLE FEMME ASSISE

Elle est assise un peu à droite, drapée dans un châle, ramassée sur elle-même, la tête dans un bonnet tuyauté, les mains posées l'une sur l'autre.

P.-Malassis signale l'étude peinte appartenant alors à M. L. Ottin.

H. 0,091. — L. 0,076.

P.-Malassis, n° 120.

59. **L'AMBULANCE**

Une ambulance improvisée un jour d'insurrection. Sur des matelas jetés à terre, au milieu des paquets et des armes, des blessés sont couchés. Contre la large porte de bois du vieux bâtiment, un personnage debout, de profil, tout enveloppé dans un manteau. A ses pieds, une femme assise se lamente ; à droite, entrent deux religieuses.

H. 0,370. — L. 0,265.

P.-Malassis, n° 124.

60. **LA VEILLÉE MORTUAIRE**

Au fond d'une chambre vivement éclairée, occupé par un lit à pante et courtines claires, une morte est couchée, la tête sur l'oreiller, un crucifix sur la poitrine. A droite, groupe de trois femmes priant ; l'une agenouillée, une seconde debout, la troisième assise, de face, entre les deux. A gauche, un guéridon sur lequel est posée la lumière.

Signé en bas à droite, dans les tailles du plancher : A. Legros.

H. 0,295. — L. 0,190.

3 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 125.

61. **L'INCENDIE**

Un homme en chemise se précipite hors d'une maison en flammes, tenant un enfant dans ses bras. Au dehors, dans la nuit vivement éclairée par les lueurs du feu, au milieu de meubles épars, deux femmes, demi-vêtues, se désolent près d'un berceau vide.

H. 0,250. — L. 0,275.

2e planche sur ce même sujet. — 9 états. — 8e état. — Publié dans *l'Art*, n° 94, 15 octobre 1876. — Le dessin a appartenu à Gambetta.

P.-Malassis, n° 144.

62. **PAYSANNE SE LAVANT LES PIEDS**

Dans un paysage montueux, au premier plan, au pied de deux troncs jumeaux qui s'élèvent à droite, une jeune femme, vue de face, baigne ses pieds dans une mare. Dans le petit vallon qui forme le milieu du paysage, quelques maisons au milieu des arbres.

Signé dans l'angle inférieur gauche : Legros.

Pointe sèche.

H. 0,368. — L. 0,270.

2 états. — 2e état.

P.-Malassis, n° 72.

63. **PAYSANNES DES ENVIRONS DE BOULOGNE**

Un coin d'église où trois paysannes, drapées dans de larges mantes et coiffées de hauts bonnets, sont assises vers la droite, dans l'attitude de la prière. La troisième est vue à peine, dans l'ombre, derrière les autres.

Signé en bas, à droite : A. Legros.

H. 0,230. — L. 0,152.

3 états. — 2e état. Publié dans le *Portfolio*, août 1873.

P.-Malassis, n° 80.

64. **PAYSANNE DES ENVIRONS DE BOULOGNE**

**(La femme au panier)**

Elle est assise à gauche, sur un banc, au pied d'un mur, vêtue d'une grande mante, coiffée d'un haut bonnet, un panier sur ses genoux.

Eau-forte un peu colorée d'aquatinte.

H. 0,285. — L. 0,200.

Tiré à 5 épreuves.

P.-Malassis, n° 94.

65. **LA CHARRUE**

Un grand champ nu sous le ciel clair. Au premier plan, à gauche, un laboureur dételle de la charrue deux chevaux, vus de dos. Devant lui, à terre, son fouet et un sac. Au fond, au bout d'un chemin, la silhouette vague d'un laboureur partant, monté sur un cheval.

Signé en bas, à droite : A. Legros.

H. 0,240. — L. 0,355.

P.-Malassis, n° 81.

66. **LE VOYAGEUR A L'ABRI**

Il est debout à gauche, sous un arbre, appuyé sur son bâton, le dos baissé, enfoui sous son manteau à collet et son chapeau rabattu. L'averse cingle de droite à gauche.

Eau-forte, relevée de pointe sèche et d'aquatinte.

H. 0,240. — L. 0,160.

3 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 83.

67. **LE MOUTON RETROUVÉ**

Au devant d'une barrière, ouverte sur un petit mur de pierre très bas, un berger est agenouillé près d'un mouton mort qu'il palpe. A droite, à terre, son havresac et sa houlette. A gauche, son chien couché, la langue pendante. Fond de paysage du matin très clair, sur lequel se dressent quelques fûts légers de peupliers.

Signé en bas, à droite : A. Legros.

H. 0,430. — L. 0,318.

2 états. — 2e état.

P.-Malassis, n° 86.

68. **LA MORT DU VAGABOND**

A droite, au pied d'un chêne dénudé, violemment penché à gauche par l'orage, sous l'averse qui tombe dru, le vagabond, à demi couché, le dos appuyé contre les buissons, expire, les yeux au ciel, le chapeau tombé, la main droite étendue sur sa pauvre besace.

Eau-forte et aquatinte.

H. 0,550. — L. 0,390.

3 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 89.

69. **LA PÊCHE A LA TRUBLE**

Une rivière, bordée de hauts peupliers, sous un effet de soir. A droite, un pêcheur s'avance dans les joncs pour lever une *truble*.

Eau-forte et aquatinte.

H. 0,352. — L. 0,458.

2 états. — 2e état.

P.-Malassis, n° 90.

70. **LES BUCHERONS**

A la lisière d'un bois, près d'une flaque d'eau, un bûcheron cogne, la hache levée, sur un chêne, dont deux compagnons dirigent la chute, en tirant sur une corde, le pied tendu contre un lot de troncs déjà abattus. A droite, paysage découvert sous un ciel clair.

Signé en bas, à gauche : A. Legros.

H. 0,673. — L. 0,416.

3 états. — 1er état, eau-forte pure; le 2e est teinté d'aquatinte.

Publié à cent épreuves, chez Guéraut, Londres.

P.-Malassis, n° 95.

71. **LES FAISEURS DE FAGOTS**

Sous un ciel crépusculaire, au pied d'un talus où se dresse un tronc d'arbre brisé, à droite, dans la clarté vague du soir, un couple de pauvres gens faisant des fagots : l'homme taillant des branchages que la femme réunit en faisceaux.

Eau-forte enveloppée d'aquatinte.

H. 0,380. — L. 0,276.

3 états. — 3e état. Epreuve tirée sur papier vert.

Béraldi, n° 182.

72. **LE PÊCHEUR A LA LIGNE**

Il est assis, vu de dos, au bord de la rivière qui traverse le paysage, examinant son hameçon, un panier à gauche ; sur l'autre rive, dans le ciel clair, se dressent trois hauts fûts d'arbres au milieu de buissons.

H. 0,302. — L. 0,229.

2 états. — 2e état.

Béraldi, n° 191.

73. **LE PÊCHEUR DE SAUMON**

**(Effet de matin)**

Paysage de plaine, traversé par une rivière qu'on voit à travers le rideau formé par quatre hauts peupliers ; à droite, entre deux arbres, un pêcheur se penche sur l'eau.

Signé en bas, à gauche, des initiales A. L.

H. 0,260. — L. 0,360.

2 états. — 2e état.

Béraldi, n° 223.

74. **L'INCENDIE DU HAMEAU**

Au second plan, au bord d'un plateau accolé contre une sorte de château fort en ruine, les chaumières d'un hameau sont envahies par les flammes que le vent rejette violemment à gauche. Les habitants fuient, éperdus. Au premier plan, à droite, près d'un arbre, un homme, vu de dos, est surpris par ce spectacle ; à gauche, deux femmes courent, terrifiées.

Signé en bas, à droite, des initiales A. L.

H. 0,390. — L. 0,567.

75. **FEMME ASSISE**

Elle est assise, drapée dans une grande mante, sur un banc, au pied du mur d'une église, de profil à droite, un chapelet dans les mains.

H. 0,202. — L. 0,137.

76. **VICTIME DE LA FOUDRE**

Paysage bouleversé d'arbres tordus et de nuages que traverse la foudre, à droite, brisant un chêne sous lequel est abattue une femme lâchant son râteau ; à gauche, une femme fuit, laissant un fagot.

Signé en bas, à droite, A. L.

Zinc.

H. 0,341. — L. 0,509.

77. **LE VOYAGEUR ENDORMI**
**(Sindbad le marin)**

Un homme, assis sur un talus, un bâton entre ses jambes, dormant la tête appuyée, à droite, sur son bras.

H. 0,183. — L. 0,147.

# IV. — Paysages

78. **LA FERME AU GRAND ARBRE**

Sous un ciel très clair du soir, une ferme se profile vigoureusement, se mirant, en avant, dans une flaque d'eau. A gauche, au premier plan, deux troncs d'arbres s'élèvent au milieu des buissons et de grosses pierres au bord de l'eau, encadrant le ciel, en haut, d'une branche étendue. En haut, à gauche, dans le ciel, les initiales A. L.

H. 0,325. — L. 0,258.

4 états. — 3e état.

P.-Malassis, n° 103.

79. **LE PAYSAGE A LA MARE**

Une chaumière entourée d'un gros bouquet de grands arbres, au pied d'un monticule, à droite, et au bord d'une mare qui s'étend au premier plan ; à gauche, un arbre isolé.

H. 0,232. — L. 0,295.

2 états. — 2e état, réduit. Publié dans *Fifty impressions of 10 etchings*.

P.-Malassis, n° 107.

80. **LE PAYSAGE AUX MEULES**

Un bouquet d'arbres, dont un tronc à la tête brisée, à gauche, au bord d'une route qui s'enfonce dans les champs à travers un paysage ondulé. Au deuxième plan, à gauche de la route, une ferme et deux meules.

H. 0,201. — L. 0,252.

Publié dans *Fifty impressions of 10 etchings*.

P.-Malassis, n° 108.

81. **LE COUP DE VENT**

Un chemin montant de face dans une lande. A droite et à gauche, des buissons; du côté gauche, un arbre robuste, aux branches tordues que le vent effeuille et, à côté, un tronc brisé. Dans le haut du ciel, à droite, l'averse traversant obliquement le ciel.

H. 0,613. — L. 0,470.

2 états. — 1er état.

P.-Malassis, n° 110.

82. **LE PAYSAGE AUX BOULEAUX**

Un petit chemin sinueux en corniche, suivant un ruisseau et montant entre deux massifs de bouleaux encadrant un fond de ciel très clair.

Lithographie.

A la lettre : *Imp. Lemercier et Cie, Paris.*

H. 0,414. — L. 0,310.

Lithographié par Lemercier à 25 épreuves.

Béraldi, n° 195.

83. **LA BARRIÈRE**

Un petit mur de clôture ouvert par une barrière au milieu d'arbustes et de buissons, au bord d'un paysage vallonné, qui s'étend au loin dans la clarté matinale.

H. 0,165. — L. 0,218.

2 états. — 2e état.

84. **LES BORDS DE LA VENELLE**

Une rivière traversant le paysage sous une lumière très blonde. Au premier plan, sur la rive, un buisson. Sur l'autre rive, une petite hauteur boisée.

H. 0,150. — L. 0,200.

85. **LE MUR DU PRESBYTÈRE**

Au bord d'une route, un mur ouvert sur un presbytère formé d'une maison et d'une tour carrée, au milieu des arbres. Sur la route, deux chevaux arrêtés et un homme traînant une gerbe.

H. 0,135. — L. 0,185.

86. **LE LONG DE LA RIVE**

Un bouquet de quatre arbres au bord d'une rivière qui coule à gauche. Un homme assis de dos, au pied du premier arbre.

H. 0,174. — L. 0,216.

87. **LE VILLAGE ABANDONNÉ**

Au bord d'une rivière qui coule à droite, des chaumes abandonnés au milieu de saules étêtés et, plus loin, un château en ruine.

H. 0,113. — L. 0,200.

88. **LES TOURBIÈRES (près d'Amiens)**

Un canal au milieu des peupliers qui se dressent sur la rive droite, avec une barque amarrée sur la rive gauche.

H. 0,175. — L. 0,251.

89. **LA MAISON DU CHARRON**

Un groupe de maisons aux chaumes aigus, à gauche, sous les arbres. Au premier plan, une charrette près d'une mare. Fond de paysage.

H. 0,100. — L. 0,175.

90. **LA FERME DE L'ABBAYE**

Bâtiments pittoresquement groupés autour d'une abbaye en ruine, au milieu de bouquets d'arbres, sous un ciel d'orage violemment déchiré au milieu ; à gauche, un homme s'avance vers un abri de chaume.

H. 0,218. — L. 0,288.

2 états. — 1er état.

---

## V. — Compositions allégoriques ou philosophiques

---

91. **LA MORT DANS LE POIRIER**

Episode de la légende du *Bonhomme Misère* (V. *Histoire de l'Imagerie populaire*, par Champfleury, Paris, Dentu, 1869, in-18, p. 105-188). La Mort, montée dans un poirier, vient de cueillir un fruit que le Bonhomme Misère, en bas, à gauche, de profil, à mi-corps, lui désignait. A gauche, coin de chaume. Au fond, à droite, la roue d'un moulin.

Signé, à droite, sur le mur bas : A. Legros.

H. 0,230. — L. 0,154.

5 états. — 3e état. Publié dans *l'Eau-forte en* 1875, Cadart, édit.

P.-Malassis, n° 140.

92. **LA MORT ET LE BUCHERON**

A l'orée d'un bois, le bûcheron accroupi essaye péniblement de soulever son fagot; il prie la Mort qui s'avance à gauche, toute voilée dans une robe à capuchon, dans le rayonnement intense du soleil couchant. Deuxième reprise de cette composition traitée quatre fois en gravure et une fois en peinture.

H. 0,320. — L. 0,245.

11 états. — 7e ou 8e état. Publié dans l'*Art*, n° 93, 8 octobre 1876.

P.-Malassis, n° 142.

93. **MÊME SUJET**

Le bûcheron est assis à gauche sur le sol, accablé par son faix, le regard suppliant vers la Mort qui vient d'apparaître derrière un petit pan de mur sur lequel elle est familièrement accoudée, sa faux posée à terre, au milieu d'un bouquet de hêtres dénudés. Quatrième répétition de ce sujet.

H 0,373. — L. 0,270.

2 états. — 2e état.

Béraldi, n° 213.

94. **LE TRIOMPHE DE LA MORT**

La proclamation.

La Mort, à cheval, à droite, la main levée, lit une proclamation, au milieu d'une foule de guerriers portant des étendards et des piques, des faux et des torches, et de femmes fuyant, terrifiées.

Zinc.

H. 0,250. — L. 0,440.

95. **LE TRIOMPHE DE LA MORT**

Le départ.

La Mort, à cheval, sa faux sur l'épaule, au milieu d'une foule armée de piques, de fourches, de haches et de torches, et précédée d'un guerrier portant un étendard; à gauche, les grandes arches d'une construction en ruine.

Signé en bas, à gauche, A. L.

H. 0,338. — L. 0,505.

97. **LE TRIOMPHE DE LA MORT**

Le combat.

La Mort, à cheval sur une bête décharnée, une faux redressée à la main, conduit, au milieu des cadavres accumulés, une foule armée de piques et de sabres à l'assaut d'une forteresse qu'essayent de défendre les assiégés du haut des tours. A droite, un homme levant un étendard; à gauche, un autre tenant une tête au bout d'une pique.

Signé, en bas, à droite, A. L.

H. 0,250. — L. 0,357.

2 états. — 2e état.

98. **LE TRIOMPHE DE LA MORT**

Après le combat.

La Mort, courbée sur sa spectrale haquenée, un étendard dans une main, une faux redressée dans l'autre, traverse un champ couvert de cadavres étendus au milieu d'armes brisées, sous un horizon en flammes.

Signé en bas, à gauche, A. L.

H. 0,225. — L. 0,429.

## VI. — Illustrations

99. **OMBRE**

**(Histoires extraordinaires par Edgar Poë)**

Cette pièce et les deux suivantes font partie d'une série de huit eaux-fortes, tentative qui n'eut pas d'autre suite en vue de traduire par la gravure ces contes célèbres, récemment traduits par son ami Baudelaire.

Une grande ombre se dresse sur la muraille, les bras levés, au milieu de la stupeur de sept jeunes gens qui banquettent le long d'une table vivement éclairée.

H. 0,380. — L. 0,271.

P.-Malassis, n° 149.

100. **LA VÉRITÉ SUR LE CAS DE M. VALDEMAR**

(Voir le numéro précédent)

Un homme couché dans un lit, la poitrine nue, livré à trois magnétiseurs qui font des passes sur son corps. A la droite du lit, un quatrième, le pied sur un tabouret, une plume et un cahier à la main, suit attentivement l'opération. A droite, une servante fuyant par une porte.

Signé en bas, à droite, A. Legros.

H. 0,380. — L. 0,271.

P.-Malassis, n° 150.

101. **LE PUITS ET LE PENDULE**

(Voir les deux numéros précédents)

Figure d'homme presque nu, le corps lié sur un lit de planches, la tête et le bras droit rejetés en arrière avec épouvante devant le pendule tranchant qui est sur le point d'entamer sa chair. Une troupe de rats sortant d'un puits, à gauche, se répand sur son corps.

H. 0,368. — L. 0,268.

La même composition existe à l'état un peu inférieur comme dimensions.

P.-Malassis, n° 154.

## VII. — Frontispices, Ex-libris, Affiches, etc.

102. **ESQUISSES A L'EAU-FORTE**

*Esquisses à l'eau-forte, par A. Legros, publiées par Cadart et Chevalier, rue de Richelieu*, 66

Couverture du recueil publié en 1861. Sous une arcade, à gauche, un personnage agenouillé, de profil, les mains jointes, dans l'attitude d'un « donateur ». A droite, un moine debout, appuyé sur une croix et tenant la pierre sur laquelle est écrit le titre. Au premier plan, une tête de mort et un vase à eau bénite au milieu de fleurs.

H. 0,345. — L. 0,235.

2 états. — 2e état. Épreuve tirée sur papier bleu. Le 1er état contenait une dédicace à Baudelaire.

P.-Malassis, n° 160.

## VIII. — Sujets décoratifs. — Divers

103. **TÊTE DE SATYRE**

(Mascaron de fontaine)

Il est vu de profil à droite, des cornes de bouc en volutes sur les tempes, grimaçant et crachant de l'eau.

Signé en haut, à droite, A. Legros, inv. et sculp, 1883.

H. 0,287. — L. 0,195.

2 états. — 2e état.

Béraldi, n° 248.

104. **MARTEAU DE PORTE**

Masque de faune, de face, tenant entre ses dents le marteau en forme de boule à demi enveloppé dans un rinceau et retenu par un anneau. Cheveux, oreilles et barbe en volutes décoratives.

H. 0,295. — L. 0,202.

2 états. — 2e état.

Béraldi, n° 251.

105. **LES ARCHERS**

(D'après H. Leys)

Eau-forte d'un fragment de la composition de Leys : *Marguerite d'Autriche reçoit le serment des archers d'Anvers*, à l'Hôtel de Ville d'Anvers.

Gravé en 1862, d'après une photographie.

H. 0,280. — L. 0,216.

P.-Malassis, n° 165.

Seule gravure de reproduction de Legros.

DEUXIÈME PARTIE

# I. — PEINTURES ET DESSINS

## *Peintures*

106. **UNE AMENDE HONORABLE**

H. 1,78. — L. 1,72.

Salon de 1868.

(Salle VI.)

N° du catalogue, 185.

107. **LE CHRIST MORT**

H. 1,01. — L. 1,48.

Exposition de l'Académie royale de Londres, 1888. — Don de l'auteur.

(Salle IV.)

N° du catalogue, 944.

## *Dessins*

108. **SIR FRANCIS SEYMOUR HADEN**

**Docteur en médecine et graveur anglais**

Dessin à la pointe d'argent.

(Don de l'auteur.)

109. **CONSTANTIN MEUNIER**

**Peintre et sculpteur belge**

Dessin à la pointe d'argent.

(Don de l'auteur.)

110. **CHARLES DARWIN**

Dessin à la pointe d'or sur papier rosé, rehaussé de blanc.

111. **LADY BLOMFIELD**

Dessin à la pointe d'argent.

112. **ÉTUDE DE TÊTE D'HOMME**

Pointe d'argent.

113. **TÊTE DE VIEUX MENDIANT**

Pointe d'or.

114. **CAVALIERS**

**de la frise des Panathénées au Parthénon**

(Fragment)

Dessin à la pointe d'argent.

(Don de l'auteur.)

115 à 119. **CINQ DESSINS DE CENTAURES ET DE BACCHANTES**

Pour *le Centaure* de Maurice de Guérin.

Dessins à la plume.

120. **ÉTUDES DE FEMME NUE**

Sanguine.

121. **ÉTUDES DE FEMME NUE**

**Pour une source**

Sanguine.

122. **DEUX ÉTUDES DE FEMMES A L'ÉGLISE**

Mine de plomb.

123, 124. **DEUX ÉTUDES DE JEUNE FILLE**

Mine de plomb.

125. **LA MORT CHEF D'ORCHESTRE**

Dessin à la plume.

126. **VICTIME DANS LES CARRIÈRES**

Dessin à la plume.

127. **LA MORT ET LE BUCHERON**

Étude pour la gravure nº 93.

Plume, sépia et gouache.

128-130. **LE TRIOMPHE DE LA MORT**

Trois compositions et études diverses pour la série de gravures sur ce sujet.

Dessins à l'essence.

131-132. **MÊME SUJET**

Deux compositions.

Plume et sépia.

133. **LA FERME DE KNOWLES**

Étude à l'essence.

134. **ÉTUDE POUR UNE EAU-FORTE**

Effet d'orage.

135. **ENFANTS GRIMPANT DANS UN ARBRE**

Plume et sépia.

136. **ÉTUDE D'ARBRE MORT**

Plume et sépia.

137. **LES MARAIS**

Étude à l'essence.

# II. — SCULPTURE ET MÉDAILLES

## *Sculpture*

138. **PORTRAIT DE MISS SWAINSON**

Masque pris sur un buste; bronze. Grandeur nature.

Don de l'auteur.

139. **TORSE DE JEUNE FEMME**

Statuette bronze; fragment.

Don de l'auteur.

## *Médailles*

140. **CHARLES DARWIN (1881)**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,110.

141. **ALFRED TENNYSON**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,120.

142. **JOHN STUART MILL**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,100.

143. **GEORGE FREDERIC WATTS**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,090.

144. **CH. SHANNON**, graveur

Médaille fondue, bronze.

Face, module, 0,073.

145. **LA MÈME**, revers

*L'Inspiration :* personnage buvant à une source. En haut : FONTIS AD ORIGINEM.

146. **CH. RICKETTS**, graveur sur bois (1897)

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,063. — Face.

147. **LA MÈME**, revers

Bûcheron sous un chêne, équarrissant un tronc d'arbre.

148. **SPENCER COMPTON**

Duke of Devonshire.

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,150.

149. **TIZIANO VECELLI, DI CADOR, pittor**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,140.

150. **ÉRASME**

En exergue : ΤΗΝ ΚΡΕΙΤΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΧΕΙ : IMAGO AD VIV. EFFIGIE EXPRESSA. En haut, à gauche, près du front : ER. ROT. Signée du monogramme : A. L.

Médaille fondue, bronze.

Module, 0.130.

151. **ORLANDO MARTORELLI, MDCCCLXXXI**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,120.

152. **ANTONIO ESCOVEDO**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,090.

153. **MARIA VALVONA, MDCCCLXXXI**

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,100.

154. **FIGURE DE JEUNE HOMME**

Barbu, de profil à gauche, entre les deux initiales A. L.

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,080.

155. **TÊTE DE VIEILLARD**

Sans barbe, de profil à gauche, entre les deux initiales A. L.

Médaille fondue, bronze.

Module, 0,100.

19592. — Librairies-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 2, Paris.

# EN VENTE

**aux LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES, 5, rue Saint-Benoît**

ET DANS LES SALLES DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

---

LÉONCE BÉNÉDITE

Conservateur du Musée national du Luxembourg

## Catalogue détaillé et illustré du MUSÉE NATIONAL du LUXEMBOURG

Un volume petit in-8° de 225 pages de texte, comprenant des notices détaillées sur tous les tableaux, statues et objets d'art exposés, avec un plan du Musée indiquant les installations nouvelles et 48 reproductions photographiques, tirées à part sur papier couché.

*Prix, richement cartonné*. . . . . 5 *francs.*

---

## CATALOGUE SOMMAIRE

des

PEINTURES, SCULPTURES ET DESSINS, GRAVURES EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES ET OBJETS D'ART DIVERS DE L'ÉCOLE CONTEMPORAINE EXPOSÉS AU MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG

1 volume in-8° de 150 pages

*Prix, broché*. . . . . 0 fr. 75

---

**EXPOSITIONS PÉRIODIQUES D'ESTAMPES AU MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG**

*Première exposition*

**Catalogue des ŒUVRES EXPOSÉES de BRACQUEMOND**

1 volume in-8° de 48 pages, illustré

*Prix, broché*. . . . . 1 franc.

*Deuxième exposition*

**Catalogue des ŒUVRES EXPOSÉES de C.-F. GAILLARD**

1 vol. in-8° de 58 pages, illustré

*Prix, broché*. . . . . 1 franc.

*Troisième exposition*

**H. FANTIN-LATOUR : Notice biographique, Étude et Catalogue**

1 vol. in-8°, illustré, avec une lithographie originale inédite

*Prix, broché*. . . . . 2 francs.

*Quatrième exposition*

**Les Dessins de PUVIS DE CHAVANNES**

ÉTUDE ET CATALOGUE

1 vol. in-4°, avec nombreuses gravures

*Édition de luxe*. . . . . 7 francs.

*Édition ordinaire* . . . . . 4 francs.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00130 4837